الدكتور حسن لشكر



الخصائص النوعية للقصة القصيرة

القصة التجريبية نموذجا

الدكتور حسن لشكر

الخصائص النوعية للقصة القصيرة

القصة التجريبية نموذجا

الكتاب : **الخصائص النوعية للقصة القصيرة**

القصة التجريبية نموذجا

المؤلف : **الدكتور حسن لشكر**

الطبعة : الأولى 2006

الإيداع القانوني: 2006/2911

لوحة الغلاف : محمد شريفي

التصفيف والإنجاز الفني :

64 زنقة ملوية رقم 1 أكدال -الرباط-

Nadacom design

Agence Conseil en Communication - Production

الهاتف 50 25 68 037

على سبيل التقديم

تكشف هذه الأوراق عن الوجه الآخر لـ «حسن لشكر»، الوجه السردي الذي يغالب الوجه الشعري». فإذا كان «حسن لشكر» قد أصدر باكورة إنتاجه الإبداعي ديوانا شعريا (نزيف المدى 1998) فإن الوجه السردي لم يغب لحظة واحدة سواء في سياق المقالات أو الدراسات المنشورة بين الفينة والأخرى، عن تجارب إبداعية أو نقدية اهتمت بالسرد ومتسوياته، أو في سياق الكتابة الشعرية ذاتها، فالمطلع على الديوان يلمس هذا النفس السردي الذي يحاول صياغة «الأرض الخراب» صياغة جديدة تحمل الكثير من الشعر والقليل من السرد الحاضر في سياق ثالث وهو سياق المهنة أو الدرس الجامعي.

في الدراستين نلمس هذه المتابعة الجادة لـ«تيار» قصصي وهو التيار السبعيني- إبداعيا قبل أن يكون زمنيا - لم يجرؤ على الاقتراب منه إلا القليل من الباحثين والمهتمين. فحسب علمي، لم يحظ هذا التيار بدراسة أكاديمية جادة بالرغم من دوره المؤثر في التجربة القصصية المغربية المعاصرة.

من هنا نلمس صعوبة التعامل مع «تيار تجريبي» لم يقدم للدارس تصوره النظري للكتابة القصصية، ما عدا النص الإبداعي ذاته، علما أن كتابات هذا التياربالرغم من قواسمها المشتركة ، تمتلك خصائصها المفردة، وعناصرها المميزة بالنسبة لكل كاتب على حدة.

وأهمية هذه الدراسة برأيي تكمن في تتبع إضافات هذا التيار إلى المدونة القصصية المغربية المعاصرة، كما أنها تكشف عن جهد صاحبها في تلمس عناصر الفرادة والتميز في نصوص تتنكب طريق السرد الكلاسيكي أو النمطي.

أما في الدراسة الثانية، فإن الاهتمام بالمنحى التجريبي لـ «رواية الزمن المقيت» يظل حاضرا في التحليل، دون إغفال بعض عناصر السرد التقليدي، في مكونات البناء القصصي من شخصيات وحوار و وصف.. الخ. وقد استطاع الباحث أن يعيد تركيب النص من خلال تفاعل هاتين البنيتين، ومستقصيا ملامح التجريب من جهة، وملامح الخصائص الشائعة في الكتابة السردية من جهة ثانية.

من أهم ملاحق هذا العمل الملحق البيبليوغرافي، الذي ضم البيان الأول لـ« رابطة القصة القصيرة المغربية الجديدة».

واختيار هذا الملحق من قبل الدارس، يدعم الدراستين في سياق الإجابة عن بعض الأسئلة على «الكتابة القصصية الجديدة» التي يجب أن «تفكر في ذاتها» معيدة النظر في أسئلة النوع القصصي ذاته، فضلا عن أسئلة المرحلة التاريخية بمختلف امتداداتها.

د. عبد الرحيم مودن.

تمهيد

هذه الدراسة عمل تحليلي يتوخى رصد بعض مستويات اشتغال الخطاب القصصي الجديد الذي احتل حيزا مهما في المشهد السردي الحديث بالمغرب. وهي عبارة عن مباحث مترابطة، تبين لنا - أثناء مراجعتها - وجود خيط رابط بين وحداتها وموضوعاتها. فالمنطق المحرك لسيرورة الحكي وعناصر التخييل في المتون المدروسة يندرج في إطار عملية التحديث القصصي. كما أن طريقة الرصد والاستقراء تنتمي لشبكة منهجية موحدة وتنهل من معين مرجعية واحدة. لذلك جمعناها في مؤلف واحد وحافظنا على صيغتها الأصلية دون إضافة أو تعديل.

تسعى المقاربة الأولى لإبراز خصوصيات ومكونات المعمار النصي في القصة التجريبية، في حين يبرز المبحث الثاني مدى مساهمة أدباء مدينة القنيطرة في إثراء الإبداع القصصي الجديد.

أما المبحثان الثالث والرابع فيركزان على تجربتين دالتين في المشهد القصصي المغربي ذي التوجه التحديثي لاتنفصلان عن مجمل خصائصه، إلا أنهما تحملان إضافتهما الخاصة. ويتعلق الأمر بعبد الرحيم مودن وإدريس الصغير اللذين بادرا (في

شهر فبراير سنة 1995 بمساهمة كاتب هذه السطور) بتأسيس «رابطة القصة القصيرة المغربية الجديد» التي أصدرت بيانا هاما(1) ونظمت عدة لقاءات ثقافية، لكنها - مع الأسف - غابت عن المشهد الثقافي المغري لعدة أسباب ذاتية. وموضوعية.

هذه المباحث لاتدعى الكمال والإحاطة الشاملة، لذلك نتمنى أن تقرأ في ضوء سياقها الزمني والمقام الذي أنتجت فيه والخلفية التي احتكمت إليها.

فلا شك أن هناك تجارب تندرج ضمن هذه «الحساسية الجديدة» ولم نعمق دراسة منطقها الحكائي وقوانينها الداخلية، بل هناك تجارب لم يسمح المقام بالاشارة إليها. لأن التجربة الجديدة تتضمن حلقات متعددة ومتشابكة وهي غير قارة أو منتظمة في نسق واحد وقالب جاهز، بل متحركة وذات منطق متعدد القوانين. لذلك يصعب حصرها في عمل واحد. إلا أننا حاولنا رصد تجارب لها موقعها الخاص في هذه التجربة. وانتقلنا من العام (الظاهرة ككل) إلى الخاص (تجارب معينة) لبلورة مظاهر نمو النص الجديد.

لقد ظهرت في غضون السنوات الماضية بعض الدراسات والرسائل الجامعية (القليلة) التي سعت لاستقراء بعض التجارب الجديدة. وتبقى هذه الظاهرة الإبداعية - مع ذلك - في حاجة إلى المزيد من الدراسات لإبراز خصائصها وتحديد طرائق توليد الصور والدلالات وحصر الالتباسات المتعددة التي تحيط بها والتي أجهزت على الصوت القصصي الذي يقتنص بعض لحظات الإبداع الجميل ويضيء التجربة.

1- أنظر النص الكامل للبيان في الملحق

وتجب الإشارة - أخيرا -إلى أننا أدرجنا نص «الزمن المقيت» ضمن مدونة الخطاب القصصي الجديد وذلك نظرا لطبيعة نفسه الحكائي وعناصر الاشتغال السردي التي إنزاحت به نحو مدارات التشكل القصصيّ الروائي.

وهذه«ظاهرة» جديرة بالاهتمام والتحليل لأن العديد من النصوص الروائية المغربية تتماس مع منطق وطبيعة التكون الروائي وتعيد اكتشاف الأسئلة المصاحبة لكتابة القصة.

المبحث الأول:

الخصائص النوعية للقصة القصيرة

القصة التجريبية نموذجا

سنحاول في هذه الدراسة استقصاء، مستويات اشتغال الخطاب القصصي التجريبي في المغرب ورصد خصوصياته ومكونات معماره النصي.

نشير قبل ذلك- وبشكل موجز- أن القصة القصيرة في المغرب تميزت- بشكل عام- بالإهتمام القوي بالمضامين وبالانساق المرجعية دون أن نعطي الجوانب الفنية الاهمية التي تستحق، حيث يمكن أن نعد تلك النصوص بمثابة تقارير عن الوضع السياسي والإجتماعي. ويتجلى هذا الأمر بالخصوص في فترة الأربعينيات والخمسينيات والستينيات. فأقطاب الأربعينيات والخمسينيات (عبد الرحمان الفاسي- أحمد بناني...الخ) وبمستويات متباينة: «ركزوا جهودهم من أجل وضع الأسس الأولى لبناء قصصي سليم، إلا أن محاولاتهم ظلت قاصرة لأنهم لم يتمكنوا من إنشاء قصة قصيرة حقيقية. بحيث ظهرت كتاباتهم على شكل مقالات قصصية دارت أغلب موضوعاتها في فلك واحد ينطلق من رغبة الكاتب في التعبير عن مواقفه الإجتماعية، فجاءت هذه المقالة في الغالب للوعظ والنصح»(1)

1- أحمد المديني : فن القصة القصيرة في المغرب، دار العودة بيروت، 1980. ص 79.

كانت المسافة بين النص القصصي ومرجعه في هذه المرحلة: الحاسمة اجتماعيا وأدبيا «دانية، وعارية، إلى الحد الذي يغدو فيه النص، غالبا، نسخة حرفية لمرجعه وبدل أن يحيلنا هذا النص على نصيته على قصصيته بدل أن يجتذبنا الى داخله ويصون لعبة التخييل والإيهام، كان يحيلنا مباشرة إلى مرجعه ويجتذبنا إلى خارجه ويهتك لعبة التخييل والايهام واضعا النقاط على حروفها ومسميا الاشياء بأسمائها.

لم تكن ثمة مسافة محسوسة أو محدوسة بين الدال والمدلول القصصي، ولم يكن ثمة تنوع أو ثراء في الحق الدلالي للنص. هنا كانت علاقة النص بمرجعه انعكاسية وآلية، وكان الإرجاع القصصي مباشرا ومكشوفا»(2).

هكذا انحصر الاهتمام أو كاد في «المنافحة القيمية النضالية»(3). أي في الانشغال بالخطاب النضالي وبأسئلة الواقع. كاد ذلك أن يؤثر سلبا على نمو الفاعلية القصصية، لأن هذه الأخيرة لم تراهن على بعض الأسئلة والقضايا التي تجعلها تنجز أفقا قصصيا له طقوسه الخاصة بالنسبة لاشتغال اللغة والتخييل، ذلك أن «إعادة الكاتب لصوته يحدث قلقه في التجربة الفنية، والخدمة الجمالية، ويسقطنا في تراكم الخطاب التوجيهي- السياسي»(4).

2- نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، 1987، ص 280.

3- أحمد المديني: في الأدب المغربي المعاصر، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، 1985 ص، 98. .

4- أحمد المديني: المرجع نفسه ص99.

وما يميز هذه المرحلة أيضا هو الالتزام بالشكل القصصي التقليدي (بداية - وسط- نهاية)، أي بنظام التتابع كسمة جوهرية لصياغة الحكي. وما ينفرد به هذا النظام هو أنه «يترتب في الزمان على نحو متوال بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءا بعد آخر دونما ارتداد أو التواء في الزمان. ولهذا عدّ هذا النسق في الخطابات السردية من أبسط أشكال النثر الحكائي التخييلي»(5). رغم ذلك انبثقت في هذه المرحلة عدة ومضات قصصية لتصوغ زمنها القصصي الخاص إبداعا ورؤية.

وكانت مرحلة الستينات أيضا حقلا ملائما لتجذر هذه النزعة النضالية - الواقعية، مع وجود التميز والتباين. فمع هذه المرحلة «مرحلة التجنيس وإثبات الهوية، تتطور، بالتدريج، علاقة النص بمرجعه، وذلك بتطور هذا المرجع تاريخيا واجتماعيا، وتبدأ المسافة بين الطرفين في التخارج بعد تداخل والتعقد بعد توحد»(6).

لكن رغم هذا «الانزياح» النسبي عن نسخ الواقع «فالعلائق والطرائق القصصية في هذه المرحلة لم تشذ كبير شذوذ عن العلائق والطرائق القصصية السابقة، لم «تقطع» معها أو تنتهك قوانينها»(7) بل إن المرجع ظل يوجه آلية الكتابة ويتحكم فيها، مما أدى، في كثير من الأحيان، إلى إقصاء تميز الصوت

4- المرجع نفسه ص :99.

5- عبد الله إبراهيم: بنية المتون في الرواية العوبية مجلة (الحياة الثقافية) تونس، عدد 62، 1991، ص :24.

6- نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة، ص 208.

7- المرجع نفسه، ص 209.

القصصي وإلغاء فرادة تشكيل الممارسة القصصية وعناصر اشتغالها لحساب «واقعية المضمون» واستحواذ الخطاب الإيديولوجي.

وطبعا فالنقد يتحمل مسؤوليته في هذا الباب. ذلك أنه «خلال العشرين سنة الماضية، وهي فترة تنوع واتساع بالنسبة للقصة المغربية، كان الخطاب النقدي في المغرب (وأيضا في العالم العربي) يعاني من سطوة المعيارية واختزاليتها. فالاسبقية تعطى للتعريفات وللمقاييس المستمدة من اتجاهات وآفاق مختلفة.

والناقد، ومعه القارئ، يحاسب الكاتب على مدى مراعاته لتلك المعايير (...) وكانت هناك أيضا معايير الالتزام، والتعبير عن الواقع والحقيقةومشكلات المجتمع، ومسؤولية الكاتب في بلورة الوعي وشحذه»(8).

إن نصوص محمد بيدي، وبوعلو، زنيبر، برادة، السحيمي... إلخ نماذج دالة في هذا المجال، فهي ظلت ملتصقة بالمعيش واليومي ومشكلات الراهن رغم احتكامها لقوانين التخييل ومتعة النص أي لتضاريس الإبداع الخلاق.

إلا أن هذه النتيجة لا تعمم ولا تنسحب على كل القصص التي ظهرت في هذه المرحلة، فقد «أنتج القاص المغربي نصوصا تجاوزت مفهوم «العقد الزمني» من جهة، وتجاوزت مفهوم المعيارية التي تحيل على مرحلة الكتابة والتدرج في التعبير من جهة ثانية»(9).

8- محمد برادة : لغة الطفولة والحلم، قراءة في ذاكرة القصة المغربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1986، ص :7.

وهذا يعني أن المتن الذي تضمنته المراحل المشار إليها سالفا متنوعة ومتعددة، مما يفترض وجود ملامح التميّز والتباين. فكل قاص يغترف من عوالم وفضاءات عاشها هنا وهناك، بشكل أو بآخر، ولكن القاسم المشترك بين كل هذه النصوص هو هذا التعالق القوي بالمرجع والالتزام بالقواعد الفكرية والثقافية.

وقد جاءت هزيمة سبع وستين (67) لتشكل تحولا نوعيا في القصة العربية عموما، فقد أثرت بعنف على الذات الكاتبة، وبالتالي على سيرورة الخطاب القصصي : «كانت هذه حقبة هزيمة الآمال الكبيرة وعقابيل تمزيق الذات الجماعية عقب انحسار هذه الأمال، والتضاد الجارح بين الشعارات المجلجلة والتحقيقات المحدودة والمشروطة» (10)، ذلك أن «الأزمة التاريخة والوجودية التي كشفت عنها هزيمة حزيران الأولى، واستجابة السياسة العربية لها، قد رسختا حسا عارما بالاحباط، وشجعتا على مزيد من التفسخ واليأس»(11).

وكان من نتائج هذا الشعور بروز تجربة جديدة تبحث عن مسافات ومدارات إبداعية متميزة لاتستنسخ المتداول من السرد الكلاسيكي وتبحث عن آفاق إبداعية مغايرة عن طريق تدشين أفق التساؤل حول ميكانزماتت (آليات) الكتابة القصصية

9- مودن عبد الرحيم : الشكل القصصي في القصة المغربية، الجزء الأول منشورات دار الأطفال، الدارالبيضاء، 1988، ص : 6.

10- أدوار الخراط : مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينات، فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع، يوليو أغسطس، سبتمبر، 1982، ص :135.

11-هاني الراهب : ماهي هذه الأزمة (آراء حول واقع الكتابة القصصية الكرمل عدد 8، 1983، ص : 262.

وقواعد الإحالة للواقع، والدخول في حوار خصب مع جميع البنيات، «إن الكتابة الإبداعية - لسبب أو الآخر- قد أصبحت اختراقا لاتقليدا، واستشكالا لامطابقة، وإثارة للسؤال لاتقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان»(12).

إنها- تأسيسا على ذلك- تطمح الى جعل القصة مميزة في خطابها وشكلها وصيغتها وتيماتها لتكون حاملة لمنظور مغاير لما يمكن أن نجده في بقية الخطابات »(13).

وأبرز رموز هذه «الحساسية الجديدة» في المغرب (أحمد بوزفور- الميلودي شغموم - مصطفى المسناوي- محمد الدغمومي - عبد الرحيم مودن - محمد عز الدين التازي - أحمد المديني...الخ).

طبعا لاتشكل هذه التجربة قالبا أحاديا متناسقا بشكل تام، فداخلها «تيارات» متباينة، ولكن مايجمع بين إبداعاتها المختلفة أنها لاتمتثل لما تمليه القواعد الكلاسيكية وتبحث عن أفق حداثي متميز... وهي لا تستوعب كل ما أنتج بعد سبع وستين (67). «إن كُتابا كإدريس الخوري، ومحمد زفزاف، ومحمد شكري، وأحمد زيادي، ومصطفى يعلى مثلا، على اختلاف لغاتهم وسلائقهم القصصية ما فتئوا يهادنون الشكل، ويحافظون على سيمترية السرد»(14). فهناك تعايش بين التيارات والاتجاهات.

وليست الهزيمة هي العامل الوحيد لظهور هذه التجربة فهناك التأثر ببعض مكونات الرواية الجديدة في فرنسا

12-ادوار الخراط : «على سبيل التقديم» الكرمل، العدد 14، 1984 ص : 6-7.

13-محمد برادة : لغة الطفولة والحلم. ص :8.

14- نجيب العوفي : المرجع السابق، ص : 661

و«الموجة الجديدة» التي ظهرت في النصف الثاني من عام (1968) هذا إلى جانب رفض اقتفاء أثر القصاصين السابقين والرغبة في التميز عنهم.

وستتطور هذه التجربة في الحقل الثقافي العربي وستنمي عناصر تشكلها بفعل الاستفادة من تنظيرات وتطبيقات اللسانيات والسرديات والسميائيات، والانفتاح على التجارب المختلفة. وبقدر كبير من الإيجار، يمكن رصد خصائص هذه التجربة كما يلي :

1 - رفض البناء التقليدي للقصة والخروج عن السرد الكلاسيكي في الأسلوب وتقنية القص القائم على التوالي الحكائي، فلم يعد تسلسل الاحداث خاضعا لقواعد أو لنظام : البداية - الوسط (العقدة) ثم الحل. بل أصبح النص القصصي يروم الامساك بقانون بنيوي جديد يضبط النص حيث الانتقال من السرد المتسلسل للاحداث الى السرد المتقطع أو اللاسرد. فالنص يتشظى إلى مقاطع مشهدية، مما يجعل الجمل السردية تبدو مستقلة عن بعضها رغم وجود خيط رابط بين أحداثها وفضاءاتها وشخصياتها وأنفاسها المتقطعة. فالنص القصصي عند بوزفور، على سبيل المثال، «نص إشكالي، عصي، لا يمنح نفسه بسهولة»(15 ذلك أنه يصعب تلخيص المادة الحكائية لكون الحكاية لاتخضع للبنية المألوفة. فهي تقوم على تقنية التوالد الحكائي وبناء نسق قصصي مغاير يفكك المتوالية الحكائية

15-ادريس الناقوري : هل عندما قصة قصيرة جديدة؟، مجلة آفاق المغرب) عدد 1 مارس 1984، ص 11.

ويكسر بنية السرد إما عن طريق تقسيم النص إلى فقرات أو لوحات تنفرد بموقف معين، أو عن طريق تقديم أحداث تتداخل فيها الأزمنة وآليات التخيل.

الشيء نفسه، تقريبا نجده عند عز الدين التازي الذي سحب منا «الإطمئنان ووضعنا منذ البدء خارج المألوف في قراءة القصة : سحب منا أحد الحوافز الذي تتحكم فينا ونحن نقرأ القصة عادة، أعني الشغف بالحكي وبآلية السرد»(16).فنصوصه تصوغ عالما خاصا يمتح من منطق التحديث السردي الذي يكسر آليات التواصل البسيط.

كما أن نصوص الهرادي تتخلي عن صرامتها ومنطقيتها الكلاسيكية لولوج مناطق وأرباض جديدة وتدشين فضاء «يتداخل فيه هذا التشظي الفنطاستيكي والتخييلي والواقعي والمرجعي والرمزي والحلمي والذاتي»(17). هذا إلى جانب «التكثيف من الصور الحسية والمعجمية والاستعارية، وهي البلاغة التي تحقق جانبا من تباثيتها في الكتابة السردية لدى محمد الهرادي» (18).

وهذه المستويات الإجرائية جعلت نصوصه القصصية وخاصة في (ذيل القط) تستعصي على التأويل. فهي لاتكشف لأول وهلة عن خباياها الدلالية. كما تؤسس أفقا رمزيا خصبا.

بصدد الرؤية السردية نجد أن بوادر النزعة التقليدية التي يكون فيها السارد عالما وعارفا بكل ما يجول بخاطر شخصياته

16- محمد الدغمومي : قراءة في النداء بالأسماء «آفاق العدد 1.

17-18- عبد الرحيم العلام : ذيل القط وامتداد الكتابة السردية «العلم الثقافي عدد 806-12 يناير 1991 ص 3.

تكاد تضمحل في الخطاب القصصي التجريبي الذي يؤسس فضاء آخر تهمين فيه «الرؤية مع» وتتعدد فيه منظورات السرد. فنص (العين والزلزال)، لأحمد بوزفور، مثلا، يمتاز «بالبناء القائم على تعديد منظور السرد، وما يتصل بذلك، ضمنيا، من إيحاء، بتعذر الحكي وصعوبة التقاط الواقع أو الإحساس»(19). وتنسحب هذه الملاحظة أيضا على نصوصه الأخرى والنصوص المندرجة ضمن هذه التجربة. فالمنظور السردي متعدد الإحالات والأبعاد.

كما نلاحظ أن أغلب النصوص تنتمي إلى الشكل السردي الجواني والذي يتميز بمشاركة السارد في القصة كشخصية ضمن فضاء تتعدد فيه الأصوات وصيغ الكلام وأشكاله.

2- هذا بخصوص الحبكة القصصية، أما الوصف فأصبح، عموما، سرديا مليئا بالحركة. كما أنه لم يعد يتم لذاته فيغرق النص بالتفاصيل ويوقف المد القصصي للأحداث. بل أصبح متمما للسرد وتابعا له. السرد أصبح يحتل مرتبة أعلى في إدراك أشتغال الدلالة بالنسبة للقصة التجريبية التي تركت، عموما، الوصف التقليدي واهتمت، بالمقابل، بالسرد أكثر من غيره.

فالوصف الكلاسيكي باعتباره إجراء خطابيا أساسيا انسحب لصالح السرد الذي يقوم فيه المونولوج الداخلي بدور أساس في تقديم الشخصيات وتبئيرها، وهذا نموذج من مجموعة (وتلك قصة أخرى) لعبد الرحيم مودن :

19-محمد برادة : لغة الطفولة والحلم. ص 28.

«تزحزحت الساعة - قليلا - عن مكانها، ويبدو أن الديك قد سمع كلام «الجيلالي» الخافت، فتثاءب في ضجر ثم أخذ في مداعبة رقم صغير مذهب اللون، بينما كانت مؤخرته بريشها المزركش تداعب رقما آخر لم يكن مذهبا» (ص :25).

هذا المقطع ذو طابع سردي - وصفي لأنه يدخل الحركة على الوصف. فالكاتب تناوله من زاوية حركية لاسكونية (تزحزح - تثاءب - تداعب... الخ). وبذلك تداخل الوصف بالسرد والتحم معه عن طريق توظيف الأفعال الحركية في تشكيل صورة الأحداث وسير الأغوار الداخلية للشخصية وهي منفعلة بحدث معين. لكن هذه الأفعال بقدر ما تشخص الحركة والفعل بقدر ما تعطي للحدث بعدا إيحائيا وديناميا في الآن نفسه.

المتن حافل بهذا النمط من الوصف السردي. لكن هذا لايعني أن تقنية الوصف قد ألغيت تماما. فهو حاضر في بعض المقاطع وإن كان يعتمد غالبا، على «الوصف الذاكري» الذي يركز فيه الكاتب على إثارة ذكريات ذات ارتباط قوي بالبعد المنطقي للقصة (النماذج الدالة عل ذلك كثيرة في المتن).

3- الخروج عن التسلسل الزمني المستقيم الأحادي وخرق منطقه عن طريق الذاكرة وأحلام اليقظة والتداعي والتأمل. فالمستويات الثلاث للزمن (الماضي - الحاضر- المستقبل) تتداخل وتتعايش في الغالب ويقدم لنا عالم الحكي في إطار متكسر لولبي متعرج. زمن السرد، عموما، هو زمن استذكار عام تتخلله عدة إمكانات سردية نذكر من بينها :

- تحكم الزمن النفسي : وهذا العنصر مرتبط أساسا بالشخصية لا بالزمن كإطار تشتغل فيه آليات الحكي. وقد قدم هذا النوع

الزمني تارة من خلال تقنية الاسترجاع، وتارة أخرى من خلال ذلك الامتداد النفسي - الشعوري الذي ينساب على شكل حوارات داخلية تستبطن الأعماق وتعبر عن ما يكتنزها، أو على شكل تأملات (فلسفية، فكرية.. إلخ) تساهم في بلورة وتشييد عالم المعنى، مما يكسر التسلسل الزمني المنطقي ويخلخل تتابع السرد.

القرائن النصية كثيرة في هذا الشأن، ونكتفي بالإشارة إلى نصوص أحمد المديني المثقلة بعنف الذاكرة وعناصر الزمن النفسي حيث تتشظى الذات الى أصوات يتخلل بعضها البعض.

-إقصاء الزمن والتركيز على الفضاء : وهنا يقصي الكاتب «الزمن» عن انشغاله. ولايبدو لهذا المكون الحكائي الهام وجود إلا باعتباره من سمات المكان ومظاهره «وقد فعل روائيو «الرواية الجديدة» هذا بالنسبة للزمن، عندما جعلوا من حقيقته محلولا سيكولوجيا، فما بداخل النفس، ولا تدركه الحواس، ليس له مكان في العمل الأدبي ومن ثم لم يعد «الحيز الروائي» «حركة في الزمن» فقد اقتصر مع رفاقه كتاب «الرواية الجديدة على المكان»(20).

ونقدم كنموذج، هنا، فضاء نص (العين والزلزال) لبوزفور الذي يساهم بفعالية في رسم البناء الرمزي والدلالي. إن الفضاء كابوس بالرغم من تعدد الأماكن : الغرفة في الصحو، والغرفة في الحلم، والجدران يحطمها الزلزال، وغرفة الفندق، والجدار في الشوارع الباردة المقفرة ليلا. يحاول «بطلنا» الهرب من

20- نعيم عطية : مؤثرات أوروبية في لغة القصة المصرية في السبعينات «فصول، المجلد الثاني، العدد 4 1982. ص : 214.

القضاء الكابوسي فلا يستطيع، حتى في الحلم والاستيهام يجد الخوف والرعب بالمرصاد...»(21).

هذه العناصر، وغيرها، جعلت الفضاء، يحتل حيزا مهما ويتحكم في توجيه الخطاب وتوليد الصور والرؤى. ويؤكد الكاتب نفسه (بوزفور) أهمية الفضاء في تشييد البناء السردي وتوجيه العناصر الحكائية في قوله «المكان في الإبداع هو الكتابة ذاتها»(22). وبالفعل فالمكان أصبح محملا بوظائف فاعلة في المسارات السردية.

تأسيسا على ما سلف يمكن القول أن الفضاء يسهم بفعالية في بلورة وتشييد عالم المعنى في النص التجريبي المغربي. فهو لم يعد مجرد ديكور أو إطار شكلي، بل أصبح قيمة لغوية استعارية تكشف عن أبعاد رمزية ودلالية. فهو، غالبا كفكاوي، قاتم، كابوسي، مما يجعله ينضاف للعوامل المعاكسة داخل البرنامج السردي ويرتبط رمزيا ببعض القيم السلبية حيث يؤشر على الإنغلاق والعدوانية.

والقرينة النصية التالية من قصة (اليدائية) لأحمد بوزفور تختصر هذا المعنى : «حلقت في السماء وطرت شرقا حتى وصلت الأفق، فوجدت القضبان، طرت غربا حتى وصلت الأفق فوجدت القضبان، طرت شمالا وجنوبا فكانت القضبان. أحسست بالاختناق».

الفضاء، هنا، محصور، محدود، مغلق، ومسيج بالقضبان. وكل

21-محمد برادة المرجع السابق، ص24-25.

22- الملحق الثقافي لجريدة (الاتحاد الاشتراكي) عدد 1988/9/18،244.

هذه العوامل جعلت الحركة قليلة ومحدودة. وذلك يلتقي مع دلالة الانعزال والاحساس بالاختناق. لكن هذه العلاقة المتناقضة والعدائية بالمكان أعطت للأحداث نوعا من «الحركية» حيث وظفت ذلك الفضاء لخدمة الحدث المحوري.

الأرضية الرمزية نفسها تقريبا، نجدها في مجموعة (ذيل القط) للهرادي. ف «ثمة انحصار مستمر في الغرف والأماكن المنعزلة الفاقدة للأمان والاستقرار، وإن ثمة دورانا مستمرا في الحلقة المفرغة، بما يجعل الفضاء في المجموعة، وعلى اختلاف تضاريسه وطبوغرافيته سجنا جسديا وروحيا «انظر مقال العوفي ذيل القط - ذيل القص).

خصوصية الفضاء تتجسد هنا، في انغلاقه رغم امتداد الأماكن، وهو إلى جانب ذلك موشى بالإيحاء والرمز (مناخ عدواني، كفاكاوي قاتم)، والنص التجريبي مليئ بالقرائن النصية التي تفيد هذا المعنى. وهذه بعض الأمثلة :

«المتاهة تودي إلى المتاهة، وأنا أسير عبر تلافيف الجسد ودروب المدن وغياهب الموت... (من نص الغربة حبيبي لعبد الرحيم مودن).

«وقال وهتف وصرخ جلول : ليس ثمة عاصمة، ليس ثمة سوى العواصف والرمال الصفراء والقبور والجثث..» (من مجموعة مصطفى المسناوي «طارق الذي لم يفتح الأندلس» ص : 92).

«في هذا المساء، وككل مساء، كانت القذارة والمرض والبطالة» (من مجموعة ادريس الصغير الكلمات الزرقاء ص :42).

نلاحظ من خلال النماذج السالفة، التركيز على جحيمية الفضاء وارتباطه بكل ما هو سلبي ومقيت. فهو انحرف عن

نسقيته وتحول إلى مناخ كابوسي، شبه حلزوني يدور حول نفسه خانقا الأنفاس ومؤديا للمتاهة، مما جعله نسقا دالا مغلقا بالرمز يمد الكاتب بما يحتاج إليه من جوافز لتأسيس عالم النص الدرامي.

من جهة أخرى نسجل أن المدينة هي، غالبا، الفضاء المركزي في المتن وهي علامة دالة تؤشر إما على فضاءات متخيلة أو أمكنة «مرجعية»، ولها، في الحالتين معا، بعد وظيفي دال. أي أنها ليست مجرد مدينة تمد الذات بعناصر أساسية تمكنها من صياغة وبناء عالمها المتخيل، ولكنها تسهم في إضاءة الحقل الدلالي للنص. إنها «البؤرة» التي تقرر مصائر الشخصيات وتتحكم في أنماط سلوكها وتفكيرها، كما تتحكم في توجيه آلية السرد.

أما الأمكنة التي وظفت لخدمة هذا المكان المركزي، فهناك الغرفة الشارع، المقهى - الحانة... الخ. وما يميزها هو أنها، إلى جانب كونها أنساق دالة، تؤشر على الكثير من المعاني التي تخدم الدلالة السالفة للمدينة تساهم في إضاءة بعض الجوانب المرتبطة بالسياق خاصة حينما يستعيد السارد الأمكنة ويحاورها محاورة خاصة تولد دلالات النص وتتحكم في سيرورته (نصوص المديني واردیس الصغير مثلا).

الاعتماد على التذكر والحلم كنقطة ارتكاز أساسية : فالنص عبارة عن حديث متدفق ومنساب يحكمه التداعي والتذكر.

ونذكر في هذا الصدد مجموعة «اشتباكات» الأمين الخمليشي حيث «التذكر والحلم يشتغلان في المجموعة باعتبارهما مادة

وتقنية في الآن ذاته إنه، عبرهما حيث تتم إعادة بناء شظايا الطفولة المتلاشية، وحنايا «أناها» وهما معاقيد التشكل والاكتشاف..»(23). التذكر، هنا، هو بؤرة القول وموجهه، لكن ما يثير الانتباه في هذه المجموعة هو أن الحلم يحتل حيزا هاما فهو مبدأ منظم لبعض عناصر الحكي. وهو يؤشر في الغالب على رغبات مكبوتة وأحلام مجهضة، كما يحافظ على سحر الإيهام بالواقع.

ونستدل هنا بالقرينة النصية التالية : «رأى خيرون نفسه جالسا فوق الدكانة يلعب كركوبة مع بنات الفلاح من أرجل المجمر يمد قدميه فتلامسان قدمي تلك التي رآها لأول مرة قرب البئر فلم يكن يود غير ذلك»(ص : 25).

يكشف الحلم، من خلال هذا النص، عن جانب مهم يؤشر لتواشج سلطة الأب مع القمع الجنسي والوعي الغيبي، معا جعل خيرون يتخيل فضاء ينجز فيه ما حطمته سلطة التقاليد والأخلاق. إنه رد فعل ضد المجتمع الذي يرفض تحقق الحلم كمكون يؤشر على «استجابة للرغائب الظاهرة والمتبطنة بثنايا اللاشعور والحلم، مثل الطفولة بدءا ومبادأة، لحظات مستقلة بذاتها، تسعد النفس وتشبع رغباتها قبل أن «تعقل»(24).

ونشير، في هذا الصدد أيضا، لنصوص الهرادي الذي «يصنف في طليعة القصاصين المغاربة الذين أسهموا في تطوير

23- عبد الحميد عقار : «اشتباكات» : سحر الاستذكار ومتعة الكتابة الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي 9 دجحنبر 1990.

24- محمد برادة : المرجع السابق، ص 32.

وتحديث القصة القصيرة بخاصة، وتبديل أو تعديل حساسيتها ولغتها ووعيها بذاتها ولحظاتها»(25).

فعالم مجموعته (اللوز المر)، مثلا، خلخل القوانين السائدة في النص القصصي الكلاسيكي وفك عناصره، إنه «عالم معتم تغلفه غنائية ميلودرامية، يتداخل فيه الحلم بالصحو، والهواجس بالأحاسيس، والكوابيس بالأفكار»(26).

أما مجموعة (ذيل القط) فصاغت تشكلات سردي خاصة وإنزاحت أيضا، عن السيرورة الخطية للنص القصصي واستراتيجية اشتغاله فخلقت بذلك عالما حكائيا يتداخل فيه الواقع بالحلم والتذكير بالتخييل.

ومن النماذج الدالة في هذا المجال نصوص عز الدين التازي. ونكتفي بالإشارة لقصة (الشجرة) كنموذج فقط، فهي «تكشف، في هيكلها الشكلي والسردي والتيماتي، عن تمثل معين لجنس القصة من جانب الكاتب. فالتجنس، عنده، يتخلى عن السرد المتسلسل، وعن الزمن التعاقبي، وعن التقيد بوصف ما تراه العين وحسب. إن اللحظة الاستذكارية لاجواء وشخوص من الطفولة تستحيل - عبر التجنس- إلى قصة طازجة تجمع بين عناصر غرية وعناصر راهنة متجددة كما أنها تنسج علائق تخييلية بين الأسطوري واليومي. من ثم فإن التشكيل في «الشجرة» يؤكد أهمية التجنس كمظهر أساسي في تكوين القصة»(27).

إذن فهذه القصة تتحرر من وطأة التتابع والتوالي السردي،

25- نجيب العوفي : «ذيل القط - ذيل القص» الملحق الثقافي لجريدة (الاتحاد الاشتراكي) عدد 23/362 دجنبر 1990، ص : 2.

26- نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، 1980، ص 294.

27- محمد برادة : لغة الطفولة والحلم. ص : 12.

تلجأ في المقابل لاغناء البناء القصصي من خلال تنويع السرد وتوسيع دائرته «وتسند اللغة هذا البناء المستمد من الأسطورة والرمز، فهي تشتمل على كثافة شعرية، وتمزج الأوصاف والصفات الجوهرية ببصمات اللغة المتداولة»(28). وتسير جل نصوصه في هذا الإتجاه السردي الحداثي المناسب سرديا وتخيليا.

كخلاصة يمكن القول إن القاص التجريبي يتلاعب بالزمن ويخلخل ركائزة المنطقية ليخلق عالما له قوانينه المستقلة والمتميزة عن عالم الواقع من حيث خلخلة المحكي وتنويع طوائق السرد والإنحراف عن التتابع المنطقي للخط الزمني، بل إن بعض النماذج تفتقر للمؤطر الزمني الدقيق، كنص (ملك الجن) لمحمد زفزاف فـ«ليس ثمة إشارة لتحديد الزمان»(29).

4- الشخصيات : لقد رأينا أن الفضاء القصصي التجريبي - بشكل عام - يتسم بالقتامة والكابوسية. وبالطبع ففضاء بهذا الشكل يفتقر للحميمية والدفء سيؤثر سلبا على الشخصيات ويضفي عليها طابع الإنكسار والاغتراب والعبثية. إنها، هنا، شبحية، منفعلة، مسلوبة الإرادة تراوح في مكانها الموحش الذي تنعدم فيه أبسط شروط الكرامة والفعل الخلاق.

فإذا أخذنا على سبيل المثال، مجموعة (ذيل القط) نجد أنه «في فضاء زمكاني ذيلي وهامشي كهذا «تتحرك» شخوص المجموعة الذيلية والهمشية بدورها. أقول «تتحدى» على سبيل المجاز لا الحقيقة، لأنها شخوص ساكنة ومراوحة في أمكنتها

28- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

29- الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي 8 مارس 92، ص :1.

وأزمنتها (30). وتبلغ هذه الحالة ذروتها عند عبد الرحيم مودن في نصوصه وخاصة في قصة (شاحنات الأزبال)«حيث تتداعى خواطر البطل وهو يرى شاحنة الأزبال تمر، فيشعر أنه سيمر هكذا ذات يوم إلى مثواه ملقيا به في حفرة باردة كما تنفض الفضلات...»

ومجوعة مصطفى المسناوي (طارق الذي لم يفتح الأندلس) مليئة، هي الأخرى بهذا النوع من الشخصيات المأزومة، المرتعشة؛ وهذا نموذج: «وكانت الأوطوروت وحشاخرافيا بسبعين رأسا وبآلاف الأذرع. إلا أن لساني ثقل، وأعضائي انغرزت في الأرض»ص :80.

إذن فشخصيات القصة التجريبية شخصيات هامشية تعيش و«تتحرك» في فضاء هامشي عدواني يفتقر للحميمية. لذا نجد بعض التجريبيين (وخاصة بوزفور- المسناوي- مودن.) لا يهتمون بالشخصيات كثيرا ورسم معالمها النفسية، ويعطون الأولوية للأشياء كرد فعل ضد التغريب التمزق. كما ينسجون عوالمهم ضمن الزمن الوجودي، زمن القلق والتشتت والحيرة الذي يؤدي للعجز وعدم القدرة على الفعل.

اعتادت البنية القصصية التقليدية تقديم شخصية نمطية تلعب دورها الفاعل في مجرى الأحداث، مما يتطلب منها مواقف وردود أفعال فكرية أو فلسفية.. يجعلها بمثابة مرآة تعكس ما يجري في واقع معين، وفي فترة معينة (ضمنيا أو بشكل مباشر)، لكن النص التجريبي - خاصة في مراحله الأخيرة لم يعد يهتم

30- «ذيل القط- ذيل القص» لنجيب العوفي.

بالشخصية من حيث موقعها الاجتماعي أو تركيبها النفسي. وإنما أصبح ينظر لها كعامل Actant له دور في إنتاج المعني حيث تتجلى أهميتها في علاقتها بدينامية النص، أي في مدى مساهمتها في التخييل القصصي باعتبارها أداة فاعلة في الحبك، عن طريقها تتشكل الأحداث والبرامج السردية وتتداخل الملفوظات.

5- توظيف العنصر الفانطاستيكي (العجائبي)

رغم أن النص التجريبي لم يرسخ النسق الفنطاستيكي بالتحديد الدقيق لهذا المفهوم، فهو وظفه كعنصر من العناصر التي تؤسس عالم المعنى وتشكل، بالتالي، خصوصية التجربة حيث ظل يشكل جزءا من الحكي(31). ونجده، بالخصوص في نصوص بوزفور- المسناوي، شغموم - مودن، الهرادي. فهذا الأخير ارتكز مثلا، في بناء دلالات مكونات مجموعة (ذيل القط) على هذا العنصر الذي سيتعمق ويتبلور أكثر في رواية (أحلام بقرة) بتوظيف عناصر متميزة من خلال رسم صورة» المسخ métamorphose التي تنبني على صورة «تبقير الإنسان كبؤرة للمحكي - العجائبي وقد ساعد معمار الرواية ومكوناته الحكائية، بدوره، في إضافة الالتباس حيث عمل على تشغيل «لحظة التردد واللاتأكد»(32) التي تؤدي للتلقي الغامض والملتبس للأحداث.

وهذان نموذجان من مجموعة (ذيل القط):

31- انظر محمد عز الدين التازي «عجائبية الحكي في القصة القصيرة المغربية» مجلة بصمات، جامعة الحسن الثاني، البيضاء، كلية الآداب. 1988.

32- المرجع نفسه.

1- «فتاة ولد الزيتوني تصير ذبابة شرسة، تطن طيلة النهار ناهشة هذا ولاعنة حظها وعشيرتها..».

2- «إن الرسوم الزعفرانية التي تملأ حواشي اللوح تحولت الى حشرات صغيرة لها رقص عجيب».

العجائبي في النصين يخلق قوانين جديدة لا صلة لها بالقوانين المرجعية الطبيعية، وهو يرتكز على عنصر (المسخ) ويتجلى في الحدث الغريب واللاطبيعي الذي حصل للفتاة إذ انسلخت من إنسانيتها وصارت ذبابة. وهذا ما يخلق عند القارئ التردد والحيرة (ونشير هنا أن هذا النوع من التحول موجود أيضا في نص (المسخ) لكافكا إذ يمتسخ «غريغوري سامسا» إلى حشرة).

أما في النص الثاني فيتجلى العجائي في تحول الرسوم الزعفرانية إلى حشرات صغيرة. ويتميز هذا المكون، هنا، بخرقه للمألوف والطبيعي، مما يخدم دينامية النص ويضمن عنصر التشويق.

وإذا تتبعنا المقاطع المثلة للعجائبي في "ذيل القط" نجدها كثيرة، المقطعان كافيان للتدليل علي تقاطع المتخيل بالعجائبي في المجموعة مما يجعلها استفزازية، غير مسالمة تزرع الحيرة في أفق انتظار القارئ، وذلك يميزها عن السرد القصصي الكلاسيكي الذي يحبل بالواقعية والمباشرة والمهادنة.

وعنصر التحول أو المسخ الذي يتم فيه الانتقال من حالة طبيعية إلى أخرى «فوق طبيعية» بكل ما فيها من عجائبية وغرائبية نجده أيضا في قصة (العين والزلزال) ضمن مجموعة

«النظر في الوجه العزيز» لأحمد بوزفور. فسارد القصة يخرج من السينما، يحلم بفاتنة يتلذذ بها في تلك الليلة الباردة، وحين يرجع إلى غرفته، يفاجأ بوجود حسناء ستتحول الى غولة سوداء، لحمها أسود متفحم كالجمر المنطفئ.

العجائبي مستوى آخر لتصوير واقع مرعب، متاهي، ووسيلة فاعلة لخلق التوتر والدهشة. فالعالم الدلالي للفوق - طبيعي ليس له حقيقة خارج اللغة، ولذلك يحدث رجة معينة عند المتلقي. لقد استعاد بوزفور بلغة ممتنعة عن السطحية والعقلية والمباشرة، مشحونة بالرمز والإيحاء ولكنها - مع ذلك- تنبع من الواقع نفسه، «إن التجنس في العين والزلزال» يكشف عن تجريب طموح يتوخى استثمار إمكانات مزج الواقع والمتخيل في إطار الفانطاستيك، لرصد حالات شعورية قصوى، ممعنة في الرهافة والتمزق، ومتولدة عن أسئلة وجودية حادة، ومثل هذا الرصد الدقيق لايمكن أن يتقيد بإطار بسيط للحكي أو ينحصر في تشخيصات تتوسط بالاحدوثة أو المجابهة الدرامية. ومن ثم فإن الإطار الفانطاستيكي يتيح رسم الاشعارات والتحولات المتلاحقة للذهن والشعور، بل يلتقط كذلك فلتات كامنة في اللاشعور» وكاشفة لما لا تستطيع اللغة الواعية أن تجليه...»(33). ويحتفل المتن القصصي عند بوزفور بهذا العنصر بمستويات مختلفة.

ونجد المكون العجائبي، أيضا، عند مصطفى المسناوي في مجموعة «طارق الذي لم يفتح الأندلس». وهذا نموذج:

33- محمد برادة : لغة الطفولة والحلم ص 25.

«جرى عبد يغوث الحارثي حاملا رأسه المقطوع القاطر بالدم تحت إبطه. وكان يصرخ»(ص :51).

نجد في هذا النص، انتهاك لطبيعة الشخصية الحكائية بفقدانها لمواصفات الطبيعية. فالفعل المنصب على الشخصية غريب كل الغرابة ولذلك بعد وظيفي دلالي مرتبط بالسياق القصصي الذي يؤطره.

ونعثر في قصة «العلاقة» من المجموعة نفسها على إحدى وسائط العجائبي وهو «التشخيص». إذ نجد فيها تشخيصا لحروف الكلمات التي تقوم بمظاهرة وإضراب ضد إحدى شخصيات القصة. وهناك أيضا تقنية المسخ حيث تستحيل القهوة دما، وعنصر المقايضة ويتمثل في رأس الزبون الذي هو الثمن المطلوب مقابل كأس قهوة، وحين تعلن الشخصية عن استغرابها ودهشتها من كلام النادل، يحضر هذا الأخير ساطورا ويهوى به على رأسها.

وتتوالى غرائبية الأحداث في هذا النص ونصوص أخرى من المجموعة ذاتها خالقة عالما مدهشا ومرعبا في الآن نفسه كقصة (عبد الله سامسا في جزيرة الواقواق) حيث تتحول شخصية عبد الله سامسا لفكر متمرد، وقصة (الأطوروت)، حيث يتحول الفضاء المؤثث بكثير من العناصر الواقعية البسيطة، تدريجيا من بعده العجائبي إلى مناخ كابوسي يخنق أنفاس المواطن المنكوب ويجعلنا أيضا نحس بالإختناق عندما يتبين أن مقتضيات المواطنة قد تفرض علينا أن نصير مادة لرصف طريق «الأذكياء»(34).

34- محمد برادة : لغة الطفولة والحلم، ص23.

القصة تتحدث عن رحلة شخصية عادية متوترة بفعل فقدان بيتها الذي هدمته الرافعة الصفراء لإفساح المجال أمام الأوطوروت لكنها رحلة تتم في إطار يحول الفانطاستيك واللامعقول إلى شيء عادي جد محتمل، والايهام بواقعية الفنطاستيك يعتمد على إعادة قراءة «منطق النظام الاجتماعي ومفهوم المواطنة، انطلاقا من واقع الحال، من البنود المسطرة وهذه القراءة المعكوسة لما يظهر عليه نظام الأشياء تؤكد أن ما يبدو فانطاستيكيا لأول وهلة، إنما هو شيء عادي مساوي للأوليات المستترة المتحكمة في الأرض والعباد»(35).

ونعثر، كذلك، على أحد مكونات العجائبي وهو التشويه في مجموعة (سلخ الجلد) لمحمد برادة وخاصة في قصة (حكاية الرأس المتحرك): وهي قصة مغرقة في الخيال نظرا لتوسلها بتقنية الفنطاسي. وهي بذلك تواجه وهم الواقع بصفاء الرؤيا، وتصارع الكائن بالمستحيل، إنها تحول الواقع الى وهم. وتحول الوهم الى واقع أكثر واقعية من الواقع نفسه..»(36)

وكذلك نجده في قصة (الدخول في زمن التداخل) لأحمد المديني حيث تحول رأس الشخصية المسكونة بالرعب لمرمدة. وفي نماذج أخرى من نصوصه القصصية والروائية، إذ أضحى مكونا سرديا تخييليا.

تأسيسا على ما سلف يمكن القول أن المكون العجائبي ينصهر

35- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

36- عبد النبي ذاكر : «فنطاسية الأقصوصة المغربية» العلم الثقافي العدد 759. السبت 1 فبراير 1992. ص4.

مع باقي المكونات الحكائية ويشكل معها خصوصية النص القصصي التجريبي الذي يسعى لخلق عالم متميز واستفزاز القارئ العادي، ذلك أن النص الذي يتوسل بهذه التقنية «يبحث عن قارئ لايسمح التكوين التربوي الكلاسيكي بنشوئه بسهولة»(37).

وينبغي التذكير هنا أن الشخصية هي التي تسبغ المرجع النصي ومكوناته بالمفارقات العجائبية والتحولات المثيرة للدهشة والتردد. فهي تسعى للانفلات من قبضة واقع جحيمي وعدواني مقيت والركون لفضاء مغاير لا تحكمه الحدود وسلط القهر بعيد عن قوانين الالغاء.

6- اللغة/ التعدد اللغوي.

نلاحظ هنا الاعتماد على جمل حركية قصيرة تكسر نمطية اللغة. تمارس عملية التكثيف وتستدرج الخطاب الشعري الذي يطال مناخه - أحيانا- كل مكونات الخطاب القصصي. كثير من المقاطع السردية عند المديني وبوزفور ومودن... الخ. يغلب عليها النفس الشعري وتتمترس في فضاء التخييل الشعري. ففيها تتقلص الوظيفة المرجعية للغة ونلمس مظاهر الانزياح المعجمي والتركيبي والدلالي.

وهذا نموذج من مجموعة (تلك قصة أخرى...) لعبد الرحيم مودن (ص37): «رنا إلى المزهرية في زاوية المَشْى المعتم وأخذت نظراته القلقة تمسح سطحها الأبنوسي اللامع بوريداته

37-واسيني الاعرج: «أحلم بقرة» العجائبية التأويل/ التناص آفاق المغرب) عدد 1. 1990 ص: 13.

البيضاء المتفتحة وامتدت أصابعه - وهو جالس القرفصاء، المترددة نحو وردته المفضلة تتقرى أكمامها الخجولة.. واشتغل المشى في هذه اللحظة المعتمة بلسان ضوئي شاحب توقف عند الزليجة الثانية ثم التوى يسارا»... شعرية هذا المقطع تتجلى في اختزانه لصور إيحائية تستمد أسسها من التنافر الاسنادي (نظرات تمسح- اشتغل المشى- لسان ضوئي - توقف ثم التوى). أما على المستوى الصوتي فالمقطع غني بالمدود (رنا- زاوية. الأبنوسي اللامع - وريدات...) وبالحروف المتقاربة المخارج (جالس القرفصاء - اشتعل المشى..) وبالتوازي الصوتي والدلالي...

حضور الشعر في المقطع يجعل النص خصب الإحالة ومنفتحا على دلالات متعددة. فالمفردات لاتحيل على معناها المعجمي المباشر، ولكن تؤشر على معان يولدها السياق.

فهذه النثرية الشعرية للحكي كمحور مواز للسرد تكشف المعنى وتبعده عن السرد التقريري المباشر، والنص بذلك يسعى للانفلات من سلطة العالم الواقعي المحيط، الموسوم بالابتذال والخيبة لبناء أفق، متوسل بالرمز والاستعارة الشعرية»(38).

وهذا العبور من السردي إلى الشعري يتخذ عدة صيغ وأشكال. فهو حينا يرد على شكل صور استبطان داخلي، وحينا آخر على شكل أحلام يقظة أو محطات تأمل تقطع مرحليا مسار الحكي.

إذن فشعرية اللغة أصبحت نقطة الارتكاز في الكثير من

38-محمد علوط: «يوم صعب أو الإبحار خلف لذة قاتلة» الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي عدد 350، 26 ماي 1991. ص :4.

النصوص التجريبية، لكن ذلك يصل أحيانا عند المديني لاعتاب الأسلوب السريالي، كما تؤشر على ذلك القرينة النصية التالية: «جلست وكنت، جالسا وستجلس وستبقى جلسوا وجلوس وكانوا جالسين وسيجلسون دوما (العنف في الدماغ ص :432).

المديني مهووس بالشكل وباللغة، وذهب في ذلك حدا بعيدا، يقول: «إني ذلك الكاتب الذي يمقت السرد مقتا شديدا، ويغتاظ من اصطناع الاحداث أو اختلاسها من أصحابها الحقيقيين أواجه نفسي والقارى بهذه اللغة الراكضة وبتجريب مستديم للتقنية والصورة ولا محدودية الشكل»(39).

وهذا النفس السريالي نجده في نصوص أخرى، ونذكر على سبيل المثال المقطع التالي لمصطفى المسناوي: «قال قل. قال ماذا أقول؟ قال قل. قال ليس لي مال أقوله. قال قل.. «طارق الذي لم يفتح الأندلس. ص : 68.

هكذا يتخلل أسلوب التركيب المعقد والملتبس مقاطع عدة من النص الحداثي لتكسير نمطية اللغة والانزياح عن منطقها التداولي.

ومن جهة أخرى نشير أن النص القصصي التجريبي قد انفتح. -بموازاة ما سلف - على أجناس أدبية وغير أدبية متباينة الخصائص والمكونات وصهرها في حلة قصصية «بوليفونية» ويمكن أن نستدل هنا بمجموعة (اشتباكات) لامين الخمليشي لكونها تخرج عن قيود الكتابة الكلاسيكية وتستقطب عدة مظاهر لغوية تعيد صياغتها في أفق حكائي متميز.

39- أوردها سيد النساج في : بانوراما الرواية العربية الحديثة، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت ط 1 1982، ص : 218.

فكل شخصية تعبر بلغتها الخاصة ومعجمها المتفرد (فلاح - طفل...)، إلى جانب ذلك عمل الخمليشي على توظيف خطابات أو ملفوظات للسارد مبطنة بأقوال الآخرين (خطاب هجين)، كما استعمل.

1- لغة أدبية فصيحة تلحم المكونات النصية: هذه اللغة - البؤرة، مثقلة بحمولة دلالية تتأسس على تذكر الطفولة وحلمها وإعادة بنائها لتلقي بظلالها على حاضر السرد.

2- لغة علمية دارجة: وتوظيفها هنا يمد السارد بطاقة تمكنه من «تحريك» عالم الطفولة ومرجعياته، ومن إلقاء الضوء على مدارات «واقعية» عن طريق إبراز بعض السمات المحلية. إلا أن الهدف الأساس من استعمالها - على ما يبدو - هو تحطيم الحدود بين اللغة الأدبية واللغة المستعملة لاغناء البنية السردية وإعطائها بعدا فنيا جماليا.

3- لغة ريفية (بربرية): والأمثلة كثيرة في المتن. فالكاتب يترك للشخصيات حرية أن تتحاور بشكل مباشر بهذه اللغة. دون أن يكلف نفسه عناء ترجمتها (ص33 مثلا) وغاية ذلك تكسير الرتابة السردية والاستيحاء من خضم الحياة اليومية.

4- لغة أجنبية تتجسد في استعمال بعض الكلمات الاسبانية والفرنسية وإخضاعها للنسق النحوي الدارجي.

وهناك مظاهر لغوية أخرى تجعل المتن بمثابة خزان يجمع تنويعات لغوية متعددة تخضع منطق اللغة الأدبية لمنطق الوعي بالذات والمجتمع، كما تسمح لآراء خارجية أن تعبر إلى خطاب القصة من خلال قنوات متعددة.

لكن هذا التعدد في تمظهرات اللغة لايعكس تعددا في التيمات. إذ تبدو نصوص المجموعة كما لو كانت «تنويعات على تيمة واحدة»(40).

وإذا تصفحنا النصوص الأخرى لبوزفور - الدغمومي- المسناوي.... نجد أنها هي الأخرى مؤسسة على تعدد الأصوات واللغات وبذلك تصوغ سردا وبناء قصصيا متميزا ينفتح على الحكاية الشعبية (قصة الغابر والظاهر لبوزفور على سبيل المثال)، وعلى الكتاب التراثية. (فقصة «مقام بوراس»، مثلا، فن مجموعة (الماء المالح) لمحمد الدغمومي تحملنا «كأفق تجريبي معين لتأصيل فن القص الحديث إلى داخل فضاء الكتابة التراثية المقاماتية (41)) وعلى صيغ وتراكيب وكلمات متداولة قريبة من لغة الحكي الشفوي (قصة الأوطوروت للمسناوي مثلا).

وهناك مستويات أخرى يحفل بها الكون القصصي التجريبي يضيق المجال لرصدها.

هناك ظاهرة أخرى مميزة للنص القصصي التجريبي، تتجسد في استيحاء وقائع سير ذاتية ونمجها في أفق متخيل. وهذه الظاهرة تمثل مدارا مشتركا بين المبدعين الذين ينزعون نحو كتابة حداثية تجريبية»(42).

وتتضمن نصوص الخمليشي، ادريس الصغير- بوزفور-

40-عبد الحميد عقار: «سحر الاستذكار ومتعة الكتابة». الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي 9 دجنبر 1990.

41-عبد الرحيم علام: «التركيب القصصي في الماء المالح» العلم الثقافي عدد 922، 22 أبريل 1989. ص: 2.

42-ع. عقار: «سحر الذاكرج ومتعة الكتابة».

المديني - مودن.. العديد من الانساق الأوتوبيوغرافية. فهناك علاقة ضمنية وأحيانا صريحة بين خطاب المؤلف وخطاب الشخصية كذات سيميائية رابطة بين المؤلف وخطابه حيث تستحضر ما تراكم لذيه من تجارب ومعارف ومواقف. تشكل حافزا للإنسياق لسحر وجاذبية الذات وقراءة حفرياتها وفنيا.

هكذا تبدأ في الافصاح عما يختلج الدواخل اتجاه الواقع والإنسان، إلا أن هذا لايعني أن القصة التجريبية ظلت أسيرة اليومي والواقعي. فقد تخطت الواقعية الموباسانية / التيمورية وشيدت عالمها الخاص. فالحكي يستمد أركانه ومقوماته من أحداث «واقعية» حقيقة، ولكنه يسعي لتوليد « الواقعي» عبر المتخيل، أي ينزاح عن المرجع من خلال التعبير عنه بطريقة إيحائية تعلو عن الواقع الحرفي وتدشن واقعا لغويا خاصا. وتسمية النص السردي بالقصة كمؤشر على الانتماء لجنس معين، يؤكد، هنا، امتداد النص في المتخيل وإن كان يتضمن انساقا أوتوبيوغرافية.

لكن هذا لايؤشر على أن القصة التجريبية تخلت عن واقعا وهمشت البعد السياسي، فقد أعادت تشكيله وفق أنماط سردية متميزة لأن «الإنطلاق من خلفية واقعية لايعني التقيد بعناصر ثابتة واستنساخها، وإنما هو عمل يفضي بالضرورة الى تنويعات متعددة وإلى إمكانات للتجديد بدون التنصل من إقامة علاقة مع الواقع تكشفها الصياغة النصية »(43).

43- «أبعاد واقعية جديدة في رواية «اليتيم» في الرواية المغربية بين السيرة الذاتية واستيحاء الواقع) منشورات الاتحاد الاشتراكي الدارالبيضاء، 1985.

النص التجريبي لم يعد يشير إلى مرجعه مباشرة وبشكل آلي صريح، بل اكتفى بلغة الإيحاء والتضمين والتكثيف، مما يتطلب الكثير من الوقت والجهد لاستقراء القرائن المرجعية داخل الفضاء التخييلي.

والقارئ لم يعد مجرد مستهلك للنص، بل أصبح مطالبا بملء البياض الدلالي والمساهمة في صناعة وبلورة العالم الرمزي والبنائي، حيث يقوم بإعاة تنظيم المشاهد المتناثرة والاصغاء لما تقوله القرائن الحكائية والاحالية ثم تفكيك مكوناتها وأبعادها. لذلك أصبح القارئ عنصرا أساسيا أثناء تشييد أفق المعنى، يقول بوزفور، مثلا، : «بالنسبة لي فقد حاولت باستمرار أن أفتح بين سطور القصة بعض الآبار أن أرسم لها البعد الثالث (العمق)، بالإضافة إلى الطول والعرض، وأنا احترم قارئي احتراما كبيرا أثناء الكتابة وانظر إليه في مقامة الأعلى برهبة.(ليس قارئا معينا بالطبع، بل القارئ الواقف على سن القلم) أتخيله يعرف كل شيء، يعرف مراجعي وحيلي ومهاراتي وأكاذيبي ونقاط ضعفي...»(44).

44- أورده سعيد بوكرامي «عالم أحمد بوزفور من الداخل» الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي دسمبر 1991 ص : 8.

المبحث الثاني:

مساهمة أدباء القنيطرة في إغناء الإبداع القصصي «الجديد»

تحفل مدينة القنيطرة بالعديد من المواهب، وبطاقات فكرية وأدبية وفنية شاركت في تفعيل وتنمية الحركة الثقافية بالمدينة كما ساهمت في إثراء الإبداع القصصي الروائي المغربي وفي تخصيبه لصقل ملكة الذوق الفني وتوسيع الآفاق المعرفية للمتلقي.

فإنتاجات مبدعي المدينة ذات نكهة خاصة وملامح محلية متميزة تتطلع إلى آفاق فنية جديدة أكثر رحابة واتساعا، إذ تعيد إنتاج التاريخ والواقع إبداعيا عن طريق التوليف بينهما وبين المتخيل الحكائي. وبذلك تضفي على بنيتها المتخيلة مسحة خاصة من الأصالة والتفرد.

وتتمحور هذه الدراسة حول مساهمة أبناء القنيطرة في اغناء الإبداع القصصي المغربي، وقد اخترت هذا الجنس الأدبي تحديدا وحصرا، لأن الوقت لايسمح برصد واستقراء تنوع وثراء كل الأجناس، ولأن المتأمل في إنتاجات المبدعين المنتمين روحيا ووجدانيا لهذه المدينة سيلاحظ غلبة القصة على هذا الإنتاج.. والحضور الباهت لأجناس أخرى كالمسرح والسينما.

فالقصة هي الجنس الذي برع فيه مبدعو المدينة وطغى بشكل واضح على باقي الأجناس... نظرا لنوعيته وطبيعته البنيوية المرنة، لذلك عملوا على ترسيخ هذا الجنس في الفضاء الثقافي وإغنائه بأفق إبداعي جديد وأدوات أدبية لصيقة بالهاجس الإجتماعي والتاريخي.

من أبرز المبدعون الذين تركوا بصمات قوية في ساحة الإبداع القصصي : محمد زفزاف مبارك الدريبي، عبد الرحيم مودن، مصطفى يعلى، محمد قنديل بعاير، إبراهيم زيد، إدريس الصغير... الخ....

هؤلاء المبدعون أغنوا الخزانة الغربية بإنتاجاتهم الإبداعية المتميزة وساهموا في تنمية وإشعاع الحركة الثقافية للبلاد، ولاقت نصوصهم ومجموعاتهم (نظرا لقيمتها الإبداعية والرمزية) إقبالا مهما.

فبفضل هؤلاء المبدعين وغيرهم أسست مدينة القنيطرة فضاءها الثقافي الخاص، وانضافت بذلك للمنارات الثقافية الموزعة عبر ربوع الوطن.

واللافت للإنتباه أن مدينة القنيطرة تحضر في نصوص هؤلاء كنسق دال أو كبعد وظيفي أو مرجعي يستحضر عن طريق الذاكرة والمخيلة كخلفية تؤطر الأحداث وترتبط بالإيحاء القصصي. من شوارعها وبيوتها وذاكرتها يقتنصون المشاهد القصصية ويؤسسون مسرح الأحداث ونسق المكونات التخييلية.

فضلا عن هذه الخاصية الأساسية، هناك مجموعة من الخصائص تشكل قاسما مشتركا بين تجارب المبدعين الذين ذكرنا آنفا، سأحاول رصدها باختصار شديد :

1- الأساليب القصصية عند مبدعي القنيطرة تختلف، ولكنها جميعا تلتقي في كونها تنهل من معين التاريخ والواقع، وتعيد إنتاجهما قصصيا في أشكال فنية تتباين على مستوى الرؤية والنضج وأفق التخييل.

فكل هذه التجارب لاتعتبر النص القصصي عنصرا محايدا مستقلا بذاته. فهو في تقديرها نسق لغوي ذو طقوس خاصة يراهن على استقراء الواقع وإعادة نسجه في عالمها المتخيل. وبذلك يصبح النسق المرجعي بناءا تخييليا يوجه آليات الأحداث والوقائع ويسير دفة البرامج السردية. معنى هذا أن هذه التجارب لا تستنسخ الواقع ولاتجتر التاريخ، ولكنها توظفهما على اختلاف الطرائق والتقنيات بشكل تحويلي وظيفي. وهكذا تصوغ دينامية واقعية قائمة على مرجعيات الإبداع، وبذلك يحمل النص القصصي مبرره الإنساني والذاتي والإبداعي.

2-الإنزياح عن سطوة المعيار والمقاييس المسبقة :

النصوص القصصية تؤسس بنيتها النصية وحقولها المعجمية والدلالية دون الإلتزام بقواعد وضوابط قبلية ثابتة، فلا حدود للمغامرة الفنية، إنها نسيج لغوي تخييلي ينأى عن الخانات التصنيفية ويخلق نسقا جديدا للقراءة.

يقول إدريس الصغير مترجما هموم جيله الإبداعي :

«رفضنا الأشكال التقليدية في الكتابة ليس لأنها أستنفذت كل طاقاتها، بل لأنها أصبحت عاجزة عن التعبير عن حدة همومنا ومآسينا. الشكل التقليدي يجعل كلا من الكاتب والقارئ متفرجين على الحدث، بينما كل همنا أن نجعلهما مشاركين في الحدث

يكتويان بناره المحرقة، ولماذا لاتكتوي بتلك النار حتى اللغة، حتى هندسة النص، حتى كل أدوات وعناصر الكتابة...»(1).

3-التمرس بالقصة والإلمام بفن الحكي، وذلك بفعل التجربة الطويلة في ميدان الكتابة، فجل المبدعين المشار إليهم شرعوا في الكتابة منذ طلائع الستينات (فإدريس الصغير -مثلا- نشر أول قصة قصيرة بجريدة العلم تحت عنوان «خيانة» سنة 1966. ونشر عبد الرحيم مودن نصا قصصيا سنة 1966 تحت عنوان ريالات خمس. هذا الأمر ينسحب على أدباء آخرين: مصطفى يعلى- قنديل بعاير - محمد زفزاف، مما جعلهم يكتسبون خبرة إبداعية لا تضاهي ويحققون قفزة نوعية على صعيد التراكم و التجريب، هذا مع استيعاب التجارب السابقة وطرح أسئلة تجعل النص يتأمل ذاته.

4- استثمار الهامشي والمسكوت عنه لبناء المشاهد والقرائن النصية وصياغة الدلالة المتراكمة في نسيج النص، فمخيلة الكاتب تستلهم هذه العناصر لتشكيلها في الفضاء القصصي وتوليد المسارات الحكائية.

5- تعدد اللغات والتيمآت، مما يجعل النص القصصي غنيا حكائيا وخطابيا، مبنى ومعنى.

6- الإرتكاز على التجديد واعتباره نسقا ضروريا لتشييد عالم المعنى، وبذلك تحاور جل هذه الكتابات نظامها الإشاري

1- البنية القصصية عند إدريس الصغير بحث لنيل الإجازة أعدها امشيشو محمد تحت إشراف الأستاذ حسن لشكر جامعة إبن طفيل. كلية الآداب القنيطرة (موسم 92-93) الملحق).

والبنائي بحثا عن هويتها وسعيا لصياغة بنية قصصية متماسكة و متفردة.

7- التلاحم بين النص الأدبي والوعي الفكري، فهذه التجارب تتوسل بمجموعة من المفاهيم و الأسس النظرية المستمدة من حقول معرفية متباينة (تاريخ- فلسفة...) لبلورة أفقها المتخيل وشبكتها الرمزية، وبذلك تطرح إشكالية الكتابة وتغيب الحكائية بالمفهوم التقليدي.

8- تميل اللغة القصصية نحو الكثافة والتركيز والايحاء، وتجنب الحشو والإطناب، فهاجس البحث عن أدبية الحكي وتنسيق الفقرات اللغوية دفع المبدعين للمراهنة على الإيجاز وتوزيع ومضات إيحائية.

9-استثارة خيال القارئ، فهذا الأخير لم يعد مجرد مستهلك لما يقدم له إذ أصبح مطالبا بالتأمل وملء الثغرات الدلالية التي تتخلل الإشارات والإحالات (يساهم في تشكيل النص) هذا معناه أن النص القصصي يفرض شروطا متعددة لقراءته وتأويله، وبذلك يحرك مخيلة القارئ.

10-حضور النزعة السير ذاتية في جل النماذج القصصية: فالذكريات الشخصية تنساب عبر الذاكرة ليلتقطها المبدع ويتخذها رهانا إبداعيا ومرتكزا لصياغة الأفق القصصي وتحقيق الإنسياب السردي.

هذه باختصار شديد أهم خصائص الكتابة القصصية عند مبدعي مدينة القنيطرة الذين أشرنا إليهم سابقا. وينبغي التأكيد هنا أن هذه التجارب لاتندرج ضمن خانة أو كتلة إبداعية

متماثلة ومنسجمة، بل هي، إن صح التعبير، عبارة عن «تيارات» متباينة نسقا و أفقا تخييليا وإن كان يجمع بينها همٌّ إبداعي مشترك ويلحمها سياق ثقافي واحد. فأهم ما يربطها هو ارتباطها بمدينة القنيطرة واتخاذها مرتكزا سرديا لتأسيس سياق المعنى وإنجاز التقنيات الحكائية. إنهم يمثلون ذاكرة المدينة، إلا أنهم يختلفون في كيفية صناعة النص القصصي. فقصص عبد الرحيم مودن في مجموعتيه: (اللعنة .. وتلك قصة أخرى...) تجنح للرمزية، وتوظيف تقنيات التقطيع والمفارقة والسخرية والتقاطع بين زمن الحلم وزمن اليقظة. فالنص القصصي عنده بنية مفتوحة ترتكز على أساليب فنية متنوعة لإبداع جمالياتها الخاصة. فضلا عن ذلك يسعى عبد الرحيم مودن لتخصيب نصه القصصي عن طريق استدعاء أنساق تاريخية ومحاورتها، إلا أن أهم ما يميز تجربته هو تفضيل التلميح على التصريح واتخاذ الهاجس الإبداعي مطية لخلق صوت قصصي خاص همه التجاوز والإضافة. في حين يميل إدريس الصغير إلى الأسلوب الأدبي الشفاف المباشر المرتكز على جمل قصيرة تعيد إنتاج المرجع والتاريخ وتلتقط التفاصيل اليومية، كما تبدو تقنية الحوار الباطني المحرك الديناميكي للمتخيل السردي. هذا إضافة إلى الانصهار في الشخصية لدرجة يصعب معها في كثير من الحطات التأملية والقصصية الفصل بين الكاتب الحقيقي والشخصية المتخيلة.

إدريس الصغير يبحث عن طابع خاص وصوت متميز، ولكنه لم يراهن على تجاوز القيم الفنية وقواعد اللغة المتعارف عاليها، يقول في هذا الصدد: «لم أتجرأ يوما رغم كل هذا الطموح

على تكسير اللغة أو المس بقواعدها، لكني كنت أغامر دوما في سبيل بناء بلاغة حديثة»(2) فالجمل، عنده، تميل إلى التكثيف والإيجاز وتعتمد على التداعي والاسترداد لتنساب وتتدفق عبر شلال الذاكرة، محركها الأساسي الكشف عن الإحساس اتجاه ما حدث في واقع كابوسي عنيد يجعل شخصياته تستحيل، غالبا إلى أشباح مهترئة كما هو الأمر في «الزمن المقيت» و«عن الأطفال والوطن» و«وجوده مفزعة في شارع مرعب»... الخ.

أما مبارك الدريبي في نصوصه الإبداعية وخاصة في مجموعتيه القصصيتين «عيون تحت الليل» والغربان» فيبرز صلته الحميمة بكل رموز المدينة (الميناء- النهر - الشريحة الإجتماعية الفقيرة والمهشمة). ويعيد بذلك إنتاج الواقع والتاريخ، مما جعله يمثل ذاكرة مدينة القنيطرة الحية. وجعل نصوصه تكتنز أهمية واقعية وفنية، حيث تعكس، ملامح البؤس والظلم الإجتماعي وقساوة الحياة والاغتراب. في بناء ذي ذاكرة شفهية، نصادف في مجموعة «عيون تحت الليل» مثلا القرينة النصية التالية: «لاتبكي ياعيون أطفالي الصغار، هذه فلسفتنا، هكذا ياصغاري نحن غرباء»(ص16).

قصص الدريبي ذات طابع واحد، ففي جمل قصيرة متدفقة كالشلال مترابطة يقدم شخصيات هلامية مأزومة محبطة مسلوبة الإرادة، يفسح لها أحيانا فسحة للحديث والتعبير عن وضعيتها باستخدام الحوار، إلا أن هذه التقنية لا تمنع طغيان ضمير المتكلم الذي يؤشر على حضور المؤلف وتسييره لدفة

2- ملحق البحث الجامعي المشار إليه آنفا.

الكون المتخيل. (وهذا الطابع نلمسه أيضا في النصوص الروائية ك «عوينات البغال وطيور المساء). فضلا عن ذلك، نصادف سيطرة الزمن الماضي على عالم النصوص القصصية ووقوع مجموعة من أحداثها في عهد الاستعمار وإبراز مجموعة من الثنائيات الضدية : (استعمار / استقلال - فقر/ غنى - ضعف/ قوة..الخ). نصوص الدريبي رافد أدبي مهم تعكس حرب الإنسحاق والتمزق المنتشرة في كل مكان. نجد في المجموعة المذكورة آنفا (عيون تحت الليل، ص9) النص التالي : «الحرب في مصر - الحرب في الفيتنام - الحرب في داخلي». ونقتطف من مجموعة (الغربان) هذه القرينة : « في صدري يبكي الغضب على نفس ضائعة في سفر الفقر (ص10). إذن فالنزعة الواقعية ذات المرجعية الشفهية أهم ملمح سردي عنده.

بخصوص محمد زفزاف نستنتج باستقرائنا لمجاميعه القصصية (حوار في ليل متأخر «بيوت واطئة» الأقوى)..أنها تجسد إحباطات وانكسارات جيل بأكمله فشخصياته متأزمة داخليا، منكسرة، حاملة لوعي شقي، وغالبا ما تنتهي إلى أفق مسدود. ولتقديمها يلجأ لقنوات فنية كالتداعي والسرد التفصيلي والوصف التسجيلي، وتقابل المواقف والمواقع واللغات وذلك ليسمو بالشخصية المحورية إلى مستوى النموذج، وليجسد عيوب الواقع ونواقصه من خلال تقديمه في قالب قصصي مناسب.

محمد زفزاف ارتبط بفضاءات أخرى. ولكن مدينة القنيطرة هي فضاؤه الروحي والوجداني يقول موضحا ذلك : «تجولت في كل شوارع تلك المدينة (القنيطرة)، وتذكرت طفولتي وشبابي، ومدينة الصفيح التي أوشكت على الإنقراض. وكانت

شوارعها وأزقتها مصدر إلهام لكتابة عشرات القصص وكان فضاؤها مسرحا لكتابة ثلاث روايات هي : «أرصفة وجدران» و«قبور في الماء»، و«محاولة عيش».

نصوص زفزاف تفجر بؤرة الأعماق السفلى... تستعيد رمزيا العيش وقساوته تنتسب لسطوة المكان.. كما أن طبيعة التراكم النصي الذي استطاع هذا المبدع تحقيقه أفرزت تنوعا في أشكال صوغ وتوليد الحكاية.

أما مصطفى يعلى فأنتج لحد الآن المجاميع التالية :

1- أنياب طويلة في وجه المدينة.

2- دائرة الكسوف

3- لحظة الصفر

4- شرخ كالعنكبوت.

وبتصفحنا لهذا المتن ورصدنا لسهوبه وحقوله الدلالية والتخييلية، نلاحظ أن نصوصه تشكل وحدة إبداعية متكاملة ذات نسق يكاد يتماثل وإن اختلفت الأحداث والعوالم القصصية.(مشروع قصصي منسجم) فمصطفى يعلى لاينصرف كليا عن الجماليات التقليدية التي ظلت متحكمة في مناخات المتن القصصي وفي لغته ورؤاه، لقد انتبه لذلك الأستاذ إبراهيم السولامي في تقديمه لمجموعة «أنياب طويلة في وجه الميدينة) حيث يقول : «.. على الرغم من هذا الإجتهاد في حل معادلة إشكالية الإطار الفني. فإن مصطفى يعلى يبدو بعيدا عن الرافضين لكل تقنين للفن راغبا في إيجاد أشكال جديدة مقنعة تكون مسارا لعالمه القصصي (ص9). كما أن الوعي بالظلم

والحيف والمراهنة على تجلية مظاهرهما جعلت نصوص الكاتب محكومة بحس واقعي يبرز تناقضات عالم مليئ بالبؤس و الغنى الفاحش: «لم لا نملك وقتا للراحة نحن كذلك؟.. آه، أعرف، أعرف، لأن لهم الفائض، ونحن إذا استرحنا متنا جوعا... لكن؟ لماذا نحن هكذا؟ أناس لهم الفائض وآخرون إذا تغدو فكروا كيف سيحصلون على عشائهم (أنياب طويلة في وجه المدينة. ص12) كما يصف المدينة كرديف للضياع والرهبة والوحشة في قوله: «المدينة فارغة، رهيبة لاإنسان فيها، لا أدمي (...) إلا الكلاب والقطط والجدران والصراصير والقردة والضفادع..(ص64).

وفي «دائرة الكسوف» نجد مصطفى يعلى متشبثا بالنهج الذي سلكه في مجموعته الأولى، فهو لا يجنح إلى التعقيد والغلو في التجريب، لكن عملية السرد لا تتخذ نسقا واحدا وتبرز استفادة المؤلف من معطيات النثر العربي القديم كالسيرة والحكاية والمقامة حيث حاور هذه الأنساق وفق أبعاد جديدة ذات أسس فنية عمل على تحيينها وترهينها ومدها بإمكانيات خصبة للتخييل. وتحفل النصوص اللاحقة للكاتب بتنوع حكائي وإحالي مرتبط بالحكي المسترسل والنسق القصصي المرجعي .

وتتسم نصوص محمد قنديل بعاير في مجموعتيه: «ويأتي بعدنا آخرون» و«مابعد الاحتراق» بالبساطة، فهي، غالبا عبارة عن لوحات قصصية مصاغة بأسلوب بسيط تتأمل هذا الجنس الذي تبدع فيه وتستوعب التجارب السابقة. ويبين القاص مضامين قصصه فيقول: «وفيما يتعلق بمضامين قصصي، فأنا أستقيها من مصادر ثلاث:

أ- تجاربي الشخصية.

ب- تجارب الآخرين ومشاكلهم

ج- مطالعتي الشخصية.

الرؤية الواقعية هي التي تنسج الأفق المتخيل وتصوغ الحقول الدلالية والمرجعية، ويؤكد ذلك الكاتب نفسه في تقديمه لمجموعة «مابعد الاحتراق» حيث يقول: «إن هذه القصص مستقاة من الواقع، وإن لم تقع بالفعل بكل أحداثها في الواقع، إلا أنها ممكنة الحدوث. لأنها لقطات لزاوية من زوايا متعددة الأشكال والألوان، يضمها إطار الواقعية الذي صادف هوى في نفسي (ص11).

إن الإنسان بهمومه وأحزانه.. والواقع بحيفه وتناقضاته بمثابة الزاد الذي يغترف منه هذا الكاتب لرفع الحجب التي تخفي أسباب المأساة وإحباطات الذات. هكذا يلاحق الزمن القصصي الزمن الواقعي ويجعله مادة خصبة لبنائه الحكائي. وتستحيل الكتابة تقريرا عن حالات، لذلك لايعير محمد بعاير للتجريب القصصي كبير اهتمام وإن كان يسعى لإظهار النص بمظهر الحداثة.

لقد دشن مسارا لايحفل بالتجريب بقدر ما يروم البساطة وتأسيس مدارات التواصل مع قارئ مستهلك غير معنى بنسق تعميق سؤال الكتابة.

هذه باختصار شديد هي أهم خصائص الإنتاج القصصي عند بعض مبدعي مدينة القنيطرة الذين أثروا الإبداع القصصي بالمغرب. و الخصائص نفسها تقريبا تنسحب على مبدعين آخرين. عؤلاء المبدعون مكسب هام للمدينة، وينبغي للساهرين على شؤونها ولجميع الغيورين عليها، أن يفتخروا ويعتزوا بهم

كعملات ثقافية بارزة، فهم مكسب هام للمدينة، ولذلك يجب رعايتهم وتشجيعهم والاحتفاء بهم بإقامة ندوات للتعريف بإنتاجاتهم ومشاريعهم.

وإلى جانب هؤلاء هناك جيل جديد يساهم هو الآخر بمستويات متفاوتة في إغناء الإنتاج الثقافي رغم الظروف الصعبة والتهميش الإعلامي، ويتعلق الأمر بأسماء واعدة لها إسهامات مبثوثة في الجرائد والمجلات لم تجد بعد طريقها للنشر ضمن مجموعات قصصية: كمصطفى الكليتي - زفزاف... السعيد الصديق (الذي نشر مجموعة يتيمة)، عبد السلام سليمان، محمد كمل... ونأمل أن تتحدى ظروف النشر الصعبة.. وأن ترفع العزلة عنها.. حتى تتظافر وتلتئم جهود جميع مبدعي المدينة لخلق إشعاع ثقافي ونمو إبداعي وإعادة الحرارة للفن القصصي وللمغامرة الإبداعية.

المبحث الثالث:

خصائص الكتابة القصصية

في «وتلك قصة أخرى»

سنحاول أن نستقصي خصائص الكتابة القصصية عند عبد الرحيم مودن، من خلال فحص ورصد مستويات اشتغال الخطاب القصصي في مجموعة «وتلك قصة أخرى». تضم هذه المجموعة بين دفتيها ثمانية قصص قصيرة متشابكة العناصر، متداخلة مسالك التخييل وفضاءاته. فالمتن القصصي في هذه المجموعة عبارة عن لوحات قصصية متعددة يحكمها نسق بنيوي واحد ونظام تركيبي متجانس وإن لم تكتب في زمن واحد. فتاريخ كتابة النصوص يمتد من سنة 1978 (قصة «الوقت من ذهب») إلى سنة 1988 (قصة مكان مظلم وجيد الإضاءة) وهناك نصان غير مؤرخين وهما : «أوراق طفل عاش مائة عام» «والماتش». إلا أن وحدتاهما السردية ونسيجهما الفني يفيد أنهما لايندرجان خارج هذه الحقبة الزمنية.

تعالج هذه المجموعة موضوعات إجتماعية - واقعية بأسلوب أدبي متفرد.

فالقاص لايكتفي بنقل مظاهر الواقع اليومي. ولكنه يعمد للمخيل لتشكيل فضاء قصصي ذي بنية مفتوحة.

أول مايمكن استنباطه من خلال القراءة المتمعنة لنصوص المجموعة، هو أن عبد الرحيم مودن يضع القصة القصيرة في مسار متميز للكتابة، ويراهن على تأسيس بنيات كتابية خاصة ترفض تقنين المتن القصصي وتسعى، بالمقابل، لخلق أشكال جديدة تسهم في بلورة وصياغة العوالم الدلالية والرمزية لعالمه القصصي.

إنه يسعى لتأصيل فن القصة القصيرة داخل أرباض ومدارات التفرد والتجريب، حيث يشيد النسيج الداخلي للنصوص دون أن يتقيد بقوانين وتقنيات القصة الكلاسيكية (تقريرية عقدة - صراع - حل....) ولكن هذا التحرر لايتم بشكل اعتباطي أو عبثي. فالبنية القصصية عنده حصيلة تخطيط وصنع محكم. إنها منحوتة بعناية ودقة. تنفلت هذه التجربة، إذن من نمطية القص التقليدي وتخرق ركائزه لاستنباط قوانين جديدة تراهن على تحقيق أفق جديد لاشتغال اللغة والتخييل. ولكنها لا تنصرف كليا - كما سنرى- عند الجماليات الكلاسيكية حيث تحترم مواضعات وتوابث الفن القصصي الذي تميزه عن أشكال الكتابة الأخرى. هذا معناه أن التجريب والتحديث القصصي عند مودن ليس انقطاعا ومجرد نزوة عابرة، ولكنه امتداد لأساليب سردية تراثية وللتقاليد البنائية الكلاسيكية، وفق منطق جمالي ودلالي خاص... إن حافز التجريب عنده ليس التميز والتجاوز فقط، ولكن الإضافة، كما أن الحداثة لاتعني هنا، الإنجذاب نحو تجريب الأشكال والإفراط في الاستجابة إلى هاجس البحث والنزوع إلى التجريب وعدم الاهتمام بوظيفة

الكتابة. الحداثة تعني عنده ممارسة الكتابة بوعي واقعي وتاريخي في تشكيل قصصي ذي بناء معماري جديد. فالحكاية والأفعال - في المتن- عادية ومتداولة، أقرب إلى اليومي والمعيش، تستقرئ هموم الواقع وتطرح مواضيع متصلة بالحياة اليومية، ولكن طبيعة الخطاب القصصي- على مستوى اللغة والتخييل والبناء السردي- تميل للتعقيد.

بالفعل يقدم المتن واقعا محتملا متخيلا يحيل لمرجعه اللغوي الخاص، ولكنه شديد الارتباط بالحظة الراهنة (الموازية لزمن التلفظ) مما يجعل القاص يستعمل، في بعض القرآئن النصية خطابا تقريريا مباشرا، نجد مثلا في قصة «الماتش».

-يبيعون كل شيء : «آماتهم وأبنائهم وزوجاتهم.

-لننتظر نهاية المباراة.

-الرشوة في كل مكان» (ص :21)

هذا معناه أن النص القصصي تتخلله بعض المقاطع التقريرية السطحية، لكن ما يسم - عموما- «واقعية» المتن، هي أنها ليست واقعية فوتوغرافية توثيقية، بل واقعية ترتكز عل آليات العمل القصصي وبنائه الفني. فالقاص يتخطى الواقعية المبتذلة التي تقف عند سطوح الأشياء، ويراهن على واقعية أدبية «رمزية»، تتعمق بواطن الأشياء حيث ترصد المعيش وتلتقط تفاصيله وتقدمه في صياغة فنية خاصة، من أهم مميزاتها :

1- النفس القصصي القصير حيث يميل المتن للاقتصاد الشديد في الأحداث والشخصيات والفضاءات والمحطات الحكائية. النفس

القصير هو ما يسم العملية القصصية على مستوى الحبكة القصصية ومكونات العملية التخييلية التي ترتب فضاءات الحكي. فالنصوص قصيرة تعبر عن قضايا جادة بأقل عدد من الكلمات (مساحة قولية متوسطة) والمواقف القصصية....

2- اللغة المستعملة أدبية تعتمد الكثافة والتركيز الذي ينصب على عناصر القص الكلاسيكي، كما تستند على التصعيد المتوج بالتلميح والرمز. فالجمل مشحونة ومكثفة بالدلالات وتضفي هذه الكثافة على لغة النص نوعا من الإيحاء يقربها من دائرة الشعر.

وهذا نموذج من قصة (قوس قزح):

أراح خده الأيمن على ظهر المكان الأملس. وغاص في حضن أمه الدافئ فأحس بصلابة حجر بارد أيقظه من غفوته، وتذكر أن أمه لم تبق منها إلا شاهد قبر تتقراه أصابعه عند كل زيارة أسبوعية (ص29).

اللغة لم تعد مجرد وسيلة تبليغ وتواصل، فقد انتقل بها القاص إلى كثافة الشعر وفجر طاقتها لخدمة الحدث القصصي: «استعار من الشعر وهجه الدلالي وأسبغه على عدة مقاطع سردية ليحطم الحدود بين الجنسين ويصوغ عملا متفرد اللغة والأسلوب.

كما اعتمد القاص- إلى جانب التكثيف الشعري- على الإيجاز: أي الاقتصاد والاقتضاب في اللغة والإبتعاد عن الحشو والأطناب وعن كل ما لا يخدم مباشرة النسق العام للبناء القصصي. كل

جملة سردية لها وظيفة محددة داخل الإطار الدلالي. فالكلمات والجمل تنساب عبر التذكر والتأمل و تقتصد في العناصر الحكائية وفي بنية اللغة.

إلى جانب الخصائص السالفة يتميز الأسلوب بأنه حاد ومتوتر. وهذا الأمر يسم تجربة مودن منذ بداياتها الأولى. وقد انتبه لذلك الأستاذ ابراهيم السولامي في تقديمه لمجموعة «اللعنة والكلمات الزرقاء» حيث يقول: لغة مودن (..) لغة مسننة تدمي وتحفز عى اليقظة المستمرة (ص :5).

حدة اللغة عند مودن يمكن تفسيرها وربطها بحدة الواقع الفتاك المرعب.

إذن فالقصة أصبحت، في هذه التجربة ممارسة لغوية ذات طقوس خاصة. إنها تعتمد - بشكل أساسي- على الشروط الداخلية للإبداع القصصي، ولكنها تدافع عن منظومة من الأفكار، أو عن رؤية للعالم.

3-طبيعة السرد... المقاطع السردية مترابطة ومتلاحمة في المتن، وما يميزها أنها انزاحت عن السرد الكلاسيكي وكسرت عموديته وراهنت على التنوع السردي وتفجير طاقات المخيلة.

إن الأحداث تتتابع في الغالب، دون منطق تسلسلي، وتصوغ منطقا آخر يعتمد على التنوع في صيغ الحكي. فالمتن يرتكز على التوالد السردي الذي يحقق تنوعا وتعددا في الصيغ السردية و منظورات السرد. وتميز داخل المتن بين عدة أوضاع سردية تتناوب فيها عدة أصوات سردية أهمها:

أ- السارد من الخلف: الذي يلاحق الشخصيات ويبدو حاضرا باستمرار ومدركا لكل عناصر الأحداث. إن السارد هنا، ذو حضور مطلق، يتتبع الشخصية من جميع حركاتها. ويتجسد هذا النوع من السراد في قصة (الماتش) حيث يبدو السارد عليما بكل التفاصيل رغم أنه سارد خارج حكائي، فهو لايشارك في الأحداث والأفعال ولكنه يترصد الأحداث ويوجهها، معنى هذا أن جوهر وظيفته يقتصر على السرد، أي على تقديم القصة كخطاب فقط.

وينبغي الإشارة، هنا، أن السارد- الغائب لايتحرك وحده داخل هذا النص. بل تتفرع عنه مجموعة من السراد تحمل على عاتقها تحريك سرد بعض الأحداث (كالرجل الذي قارب الستين + حوار الزميلين (ص :20).

وهذا الأمر ينسحب أيضا على قصة (الوقت من ذهب)، فالسارد لايشارك في الأحداث، ولكنه يوجهها ويتحكم في مسارها. وهذا نموذج: «نظر الطفل الجيلالي إلى الساعة الدائرية، و مسح بيده اليمنى على سطحها الزجاجي، نظر مرة أخرى إلى قوائمها من أسفل. ثم عاود النظر مرة ثانية إلى السطح الزجاجي (..) يهمس «الجيلالي إلى نفسه: -يبدو أن هذا الديك في نوم دائم؟! يرسل تنهيدة قصيرة، ويهز رأسه بعنف وكأنه يطرد صوتا يأتيه من بعيد...«ص :25) يظهر السارد - الغائب في هذا المقطع السردي وكأنه محايد في سرده للأحداث، ولكن الأفعال المستعملة (يهمس إلى نفسه - يرسل تنهيدة...) توحي بأنه يوجه آلية السرد ويتحكم في نسج عناصره، إنه «حاضر» وإن كان «غائبا» عن الأحداث.

تنطبق الإشارة السالفة على قصة «قوس قزح» أيضا.

ب- السارد الذي يتكلم بصيغة المتكلم، يسرد القصة ويشارك في الأحداث، نجده في النصوص التالية: (أوراق طفل عاش مائة عام- جدته هنية- وتلك قصة أخرى).

لاشك أن الغرض الأساسي من هذا الوضع السردي هو أن القاص يتيح لنفسه فرصة توجيه الأحداث والسراد المتخيلين والتحكم في مجريات الأحداث. إنه يتصدر الكلام ويتستر وراء ضمير (أنا) لتمرير خطابه، ويتضح هذا الأمر في قصة (وتلك قصة أخرى) التي استقى القاص عنوان المجموعة منها. من يتكلم داخل هذا النص؟ الكاتب أم الشخصية المتخيلة؟.

من يتكلم شخصية خولت لها مهمة الكلام، ولكن المؤلف حاضر خلفها، ويوجهها ويشحنها بالكلام. وهذه صنعة فنية وغرض جمالي يستثمره القاص لكي يؤكد على «واقعية» مايروي ويمرر خطابه. فهناك علاقة ضمنية بين خطاب المؤلف وخطاب السارد كذات سيميائية. يؤشر هذا الاستنتاج على حضور المكون السيرذاتي. فالقاص يغترف من عوالم وفضاءات عاشها هنا وهناك، ثم ينفذ- عبر ضمير المتكلم - لعوالم شخصياته ويقتحمها عبر صوته الخاص أو صوت الآخرين.

السارد، هنا، قناع للكاتب أو ذات ثانية له (إطار فني).

والملاحظ أن السرد لايقدم كله، في هذه النصوص بضمير المتكلم. فالسارد يسند إلى شخصيات أخرى مهمة السرد:

وهذا نموذج : «أمسك الكاتب بالقلم (..) وكتب : «خرج علي وكتب» خرج علي إلى إحدى المقاطعات القريبة...»(ص42).

هذا الكلام لشخصية أخرى غير السارد، وبذلك فتح هذا الأخير ثغرة سردية لشخصية متفردة لتقوم بدور السرد. و الهدف جمالي : تكسير وظيفة السرد المتنامية واستعمال عناصر عديدة لإرسال الخطاب حتى لايبقى السارد المشارك هو المرجع الوحيد الذي يخلق سردا متخيلا محتملا.

ونشير في ختام هذا المحور، أن هناك عناصر وصيغ سردية أخرى تتخلل المتن كالتوازي الحكائي والتجاور الحكائي. كما أن الحركة السردية تعرف تارة وثيرة بطيئة وتارة وثيرة سريعة بتقليص المدة الزمنية التي تؤطر الحدث هذا يقودنا للحديث عن الزمن السردي.

الزمن السردي:

تتعدد مظاهر اشتغال الزمن السردي في المتن. إلا أن أهم مايميزه هو أنه لايخضع للخطية للتصاعدية التي تسهم في تطوير الحبكة (ينزاح عن التسلسل الزمني).

الزمن السردي يتخذه عدة مواصفات تكاد تكون مستقلة بالنسبة لكل نص على حدة. إلا أن أهم ناظم مشترك بينهما هو التداخل أولا والاسترجاع ثانيا.

والزمن السردي زمن استذكار عام يستلهم الذاكرة ويحاور ما تختزنه. ولكنه لايتوقف عند هذا الحد، بل تتخلله عدة إمكانات سردية لإغناء الواقعية الرمزية كتوظيف الحلم (ص27 مثلا) و استدعاء أسماء ورموز الهنا والآن (ص43).

نلاحظ- من جهة ثانية- أن الزمن غائم في هذا المتن، أي لايحتكم لمحطة تاريخية محددة ودقيقة، فالقرائن النصية والمؤشرات لاتحيل مباشرة وبشكل مضبوط إلي زمن تاريخي محدد.

الزمن -. هنا- متوج بدلالات إيحائية، فهو لم يعد مجرد إطار يستوعب الأحداث، ولكنه أصبح بنية دلالية محملة بشحنات رمزية. إن الزمن مرجعي «يتحكم- ضمنيا- في الأحداث والشخصيات ويلعب دورا فاعلا في بناء البرامج السردية، فنحن نلمس تأثيره المباشر والمدمر على الأشياء والإنسان والفضاء.

وبذلك استحال عنصرا من عناصر عدم التناغم والإنسجام مع العالم الخارجي. الفضاء لم يعد - هو الآخر- مجرد ديكور يؤطر الأحداث، بل أصبح نظاما رمزيا تتحرك فيه الشخصيات ويؤثر في سيرورة الخطاب السردي. اختيار الفضاء لايتم بشكل اعتباطي، فقد اتخذ كتقنية تساعد على عرض وتأطير الأحداث من جهة وعلى صياغة ملفوظ حكائي دال، من جهة أخرى.

وأول ملاحظة تثير الإنتباه هو طبيعة الفضاءات المركزية فالفضاءات التالية : (غرفة - مقاطعة - سينما - بيت - ملعب) هي الفضاءات الأساسية التي تتحكم في مجرى أحداث المتن وهي فضاءات حضرية متخيلة متوجة ببعد رمزي.

النص فقير من حيث الفضاءات «المرجعية» ولكنه حافل بفضاءات رمزية تسهم في نمو الأحداث وتشابكها. ويحاول القاص أن يتدارك ذلك بذكر فضاءات «واقعية» مثل : زنقة

الإمـام علي - زنقـة مـعـاوية بن أبي سـفـيـان (ص43) والهـدف المتوخى من وراء ذلك هو الإيهام بواقعية الأحداث.

ويستعين السارد بالوصف ليمكننا من الإلمام بالأشياء المكونة للفـضـاء. فعن طريق هذه التقنيـة نتمكن من مـعـرفـة نوعيـة الفـضـاء ومـحـدداتـه. كـمـا نلمس طبيـعـة الأجواء التي تقع فـيـهـا الأحداث.

هكذا يعمل الوصف على إبراز مجموعة من المظاهر المكونة لإطار الأحداث ويتتبع حركية الأشياء بدقة:

«رنا إلى المزهرية في زاوية المشى المعتم، وأخذت نظـراتـه القلقة تمسح سطحها الأبنوسي اللامع بوريداته البيضاء المتفتحة، وامتدت أصابعـه- وهو جالس القرفصاء - المترددة نحو وردته المفضلة...» (ص37).

الوصف لم يعد لـه، هنا دور جـمـالي خـالص، بل أصبح ذا طبيعة رمزية وتفسيرية في الآن نفسه. فقد استعمل القاص أفعالا حركية لرسم تفاصيل الفضاء وطبائع الشخصية ولإضفاء طابع وظيفي على هذا المكون الحكائي الهام.

الشخصيات

تساهم في تكميل بنية القص إلى جانب المكونات الحكائية الأخرى. وقد استحالت هنا، ملفوظا حكائيا يشارك في تشكيل الأفق الجمالي.

يتبدى لنا، من خلال المتن أن المؤلف يحرك شخصياته ويمنحها طابع النمو والفعالية لتعمل على تطور الحبكة القصصية.

وهو يصف - أحيانا- الشخصية بشكل متدرج وبعناية تامة كـمـا هو الأمـر في قـصـة «الماتش» وقـصـة «الوقت من ذهب» و«العـصـفـور»... أو يتيح لها إمكانيـة أن تقدم نفسـهـا بنفسـهـا ويتجسد ذلك في قصص (أوراق طفل عاش مائة عام - جدتي هنية...).

وعلى العموم يعطينا المؤلف جردا بالمعلومات عن الشخصيات نستشفه من خلال ثلاثة مصادر:

-المصدر الأول هو السارد: يتجسد ذلك في قصص الوقت من ذهب- «الماتش» قـوس قـزح- مكان مظلم وجـيـد الإضاءة العصفور.

المصدر الثاني يتجلى في المعلومات المقدمة من شخصية معينة عن نفسـهـا باستعمال ضمير المتكلم سواء في النصوص التي يسردها سارد داخل حكائي، أو في بعض المقاطع السردية التي تتخلل النصوص الأخرى.

- المصدر الثالث يتجلى في ما تقدمـه شخصيـة ما تساهم بدورها في صياغة المعنى، حيث يقوم بتقديم سلوك أو طبائع شخصية مماثلة لها داخل الخطاب القصصي. وهذا نموذج:

«قال المتفرج الأول: «سيقان الصرصار»

أجابه الثاني دون سابق معرفة:

«اللذة في العظم»

- قال متفرج ثالث:

مقروح كالحمار الأجرب (قصة الماتش، ص :1918).

إن هذه «المعلومـات» الواردة في هذا النص عن الشخصيـة الرئيسـة في قـصـة (المـاتش) تقدم من قـبل شـخـصـيـات أخـرى ثانوية، رغم أنه السارد الأساسي للحكاية التي هو بطلها فلولا هذا النص لما عرفنا شيئا عن بعض مـلامح حـالتـه الجسدية. إذن لكل الشخصيات الموظفة قيمة دلالية لأنها بمثابة محرك أو رابط لأجزاء النص.

والملاحظ في هذا المتن هو الحـضـور القـوي للأطـفـال كشخصيات مركزية. فهم يمثلون البؤرة الدلالية التي تتناسل منها المحاور الرمزية والوظيفية. إن عودة واستثمار الطفل بهذه الكثافة وبهذا الحنين يحيل مرة أخرى، إلى فرضية توظيف العنصر السير ذاتي.

وبصدد الشخصيات دائما، نلمس تجاور ما هو تاريخي - واقعي، بما هو متخيل، فالشخصيات المتخيلة تتعايش- خاصة في نص «مكان مظلم وجيد الإضاءة! مع أسماء فاتن حمامة - نادية لطفي - شادية زوزو نبيل (ص34) وذلك لإيهام القارئ بواقعية الأحداث.

تأسيسا على كل ما سلف يمكن القول أن عبد الرحيم مودن دخل في حوار خصب مع جل المكونات الحكائية. (سرد - لغة قصصية - زمن- فضاء شخصيات).

ينضاف لذلك استثمار عناصر سردية وبنائية أخرى تعمل على صياغة أفق قصصي متميز كانفتاح النص على خطابات معينة في الذاكرة الثقافية خاصة خطاب الخرافة الذي يعتبر من بين الوحدات السردية التي تحكم نسيج المتن. وهذا نموذج:

«يظل الغول مرابطا بباب هنية سبعة أيام متتالية و«هنية» لاتمل الحديث عن صوفها الذي أكلته الفئران (...) والغول لايكف عن وعدها بخيوط الشمس وضفائر القمر...»(ص14).

إقحام ماهو خرافي وعجائبي ساهم في إعطاء طابع متميز لهذا المتن خاصة أنه يستند في القصة التي استقينا منها هذا النص على جماليات الحوار والسخرية الضمنية.

ولاشك أن الآفاق الخرافية التي تتخلل المجموعة متولدة عن قراءة كتب الرحلات والغرائب والإنشغال بقضايا الحكاية الشعبية. إلى جانب ذلك يطوع القاص المجموعة القصصية لتستوعب لغات أخرى كلغة الحديث اليومي.

فهناك عدة مقاطع دارجة تسربت لفضاء المجموعة مثل (الغلة بارت والبركة طارت و«الشتاء» حلفت ماترو الدنيا ناعورة تدور»(ص12).

-«أخ ويلي منكم ومن أيامكم»(ص14).

والملاحظ أن هذه اللغة تكون غالبا ذات نبرة حادة ساخرة، وهذا العنصر الأخير، أي السخرية من خصائص الكتابة عند مودن، وهذه بعض النماذج:

1- اهتز الترانزستور الصغير بفعل المعلق الإذاعي المشهور بتحويله للمباريات إلى ساحة معركة ساخنة يكون الساقط فيها أكثر من الناهض»(ص20).

2- أما غيلان اليوم فلا هم لها إلا الإنتفاخ ودوس الآخرين.

لايغرنك لباسهم العصري و ياقاتهم التي تسبق بطونهم المكرشة. لسانهم من حرير وفعلهم يبكي الصغير والكبير»(ص12).

3- كان وجه جدتي في هذه الأثناء قد تألف بوداعة لم تذهب بها الأيام كما ذهب الكساح بساقيها العاجزتين...»(ص15).

نلمس من خلال هذه القرائن النصية أن اللغة تتميز بنبرة خاصة تكشف عن السخرية الجارحة. فالمتن يزخر - كما هو واضح من خلال ما سلف- بخيط من الخطابات تكشف عن غنى و ثراء مستويات مختلفة. فضلا عن ذلك حاول المبدع توظيف تقنيات أخرى من خارج حقل الكتابة القصصية كاستخدام «الفلاش باك» لإضافة زوايا الفعل القصصي واستعمال تقنية التركيب السينمائي، حيث تصبح القصة مجموعة من المشاهد التي تشغل مساحة الخطاب، كقصة (أوراق طفل عاش مائة عام) المكونة من سبعة مشاهد مترادفة ومتناسقة وقصة (قوس قزح) المكونة من مشهدين مترابطين.

كما يستهدف مسرحة بعض المقاطع القصصية بالاستناد إلى جماليات الحوار الذي احتل حيزا مهما في النص، وشارك في إبراز وإغناء دلالات القصة.

وتوج كل ما سلف بإقحام ما هو نقدي في أفق النص القصصي. ويتجلى هذا بالخصوص في نص «وتلك قصة أخرى» حيث يستحضر السارد قارئا مفترضا ويقترح عليه أن يجربا معا انحظ في كتاب القصة مشتركة لتكون صيغة أخرى لحكي آخر يعيد النظر في الأسلوب واللغة وأنماط الحكي كما

يتجسد في مقاطع أخرى حيث نلمس استغلال الوعي النظري بالكتابة وإشكالياتها.

المتن ينفتح ضمنيا حوارا مباشرا مع القارئ وهذا الأخير لم يعد هنا، مجرد مستهلك، بل أصبح مطالبا أن يغني معارفه ويستقرى النصوص بإمعان لكي يساهم في بناء دلالات النص وبالتالي استيعاب رموزه ودلالاته الضمنية.

المتن يسعى لخلق معمار فني متميز من جهة والمساهمة في خلق قارئ إيجابي من جهة ثانية.

المبحث الرابع:

المكونات الحكائية في

«الزمن المقيت» لإدريس الصغير

I- مقدمة النص

قبل دراسة بعض المكونات الحكائية التي تسهم في بناء الحقول الدلالية «الزمن المقيت» واستجلاء بعض خصائصها، نتوقف قليلا عند المقدمة التي كتبها محمد زفزاف لهذا النص قصد مناقشتها وتفكيك آلياتها الأساسية (لأنها جزء من محتويات المتن).

نبادر أولا بطرح الأسئلة التالية :

1- ماهي وظيفة المقدمة؟

2- هل استطاعت مقدمة محمد زفزاف تحقيق هذه الوظيفة؟

1- المقدمة باختصار- هي نص توضيحي، تفسيري Texte explicatif موضوع ومثبت (غالبا) هي بداية المؤلف، ويراهن على بلورة عناصره وإبراز بعض مداراته وأرباضه الدلالية والبنائية، وذلك لتوجيه القراءة وتركيزها على السياق النصي. ويتغير نص المقدمة بتغير طبيعة المؤلفات المقدم لها. فبالنسبة لنص اقتصادي ستكون للمقدمة - بالضرورة- صلة بهذا المجال، والأمر

نفسه ينطبق على النصوص الأخرى أدبية كانت أوسياسية أو فلسفية.. بمعنى أن فحوى المؤلف تتحكم في فحوى المقدمة وتجبر هذه الأخيرة على أن تخوض في أفقها.

إن محتوى المقدمة يتغير تبعا لمحتوى النصوص المقدم لها، لكن مع ذلك تبقى وظيفة المقدمة ثابتة (تفسيرية تحليلية).

مرسل المقدمة، بالطبع، وهو كاتبها، أما المرسل إليه فهو القارئ (سواء بطريقة صريحة أو بشكل ضمني). وبما أن القارئ هو المستقبل الأساسي لمحتوى المقدمة ودلالتها الأساسية. فمن الإيجابي جدا أن تكون استراتيجية المقدمة هي بلورة المضمون بشكل مركز ومختصر، ومحاورته وكشف آلياته قصد جعل القارئ يحرز على الكفاءة الكافية لفهم النص ومكوناته. أي أن استراتيجية المقدمة يجب أن تساعد القارئ على تحقيق تلك الكفاءة، وترسيخها، أو على الأقل الاقتراب من عالمها.

2-بالنسبة لمقدمة محمد زفزاف القصيرة والمثبتة في بداية «الزمن المقيت» نلاحظ (بمجرد القراءة الأولى) أنها مقدمة نظرية تجنبت الحديث عن الأفق الحكائي للنص المقدم له، كما ابتعدت عن الحديث عن التجربة الإبداعية لمنتج النص وطبيعة اختياراته السردية، وعوضت كل ذلك بصياغة إشارات مختزلة عن الرواية الغربية وتطورها في قالب كلامي تتخلله - في الغالب - أحكام قيمة لاتستند إلى معايير وأسس موضوعية. (يقول زفزاف - مثلا - في الصفحة السادسة بأن أنضج ما كتب عبد الكريم غلاب هو رواية «سبعة أبواب» دون أن يوضح المقاييس التي اعتمد عليها في إطلاق هذا الحكم).

لقد ابتعدت هذه المقدمة، إذن عن مزاولة الوظيفة الأساسية لهذا النوع من النصوص . فهي لم تتطرق لأي عنصر يتعلق بطرائق أشتغال الفقرات الحكائية وطبيعة أسلبة علامات الواقع ورموزه، وكيفية تذويب مؤشرات مرجعيته التاريخية. أي أنها لم تستقص خصائص المتن ومدى استجابته لضوابط الفن الروائي. وبذلك يمكن القول أن حذف هذه المقدمة لن يقلص من دائرة الاهتمام بهذه الرواية ولن يؤثر إطلاقا على عملية قراءتها واستيعاب عوالمها الدلالية والرمزية.

تجبرنا هذه الملاحظة على التصريح بأن هذه المقدمة مجرد حشو زائد أضيف لفضاء النص لتمديد حجمه القصير ولاكتساب نوع من المصداقية الإبداعية التي تسمح بارتياد عالم الرواية، خاصة أن للمقدم إسهامات متعددة في مجال القصة والرواية. كان على محمد زفزاف أن يفحص بشكل مركز البنيات التكوينية للنص وأن يعتني بعناصر الخطاب أو - على الأقل يتحدث عن تجربة المبدع في مجال الكتابة وعن القضايا التي زامنت انتاج النص. ولكنه فضل تعويض ذلك بالحديث عن أشياء بعيدة عن عالمه.

II- طبيعة النفس الروائي

قد يثير نص «الزمن المقيت» بعض التساؤلات بسبب حجم عالمه الروائي (ثمانين (80) صفحة من الحجم المتوسط) وطبيعة شخصياته وحبكته ونفسه القصصي، وكذا مستويات اشتغال الاختيارات السردية التي تمنح للمحكي إطاره التخييلي. فبمجرد الانتهاء من القراءة سيواجهنا، السؤال التالي : هل نحن أمام نص

روائي يعتني ببناء الفقرات الحكائية وتشخيص المواقف السردية، أم أن الأمر يتعلق بنص قصصي مدد القالب البسيط للحكاية؟.

إدريس الصغير حاول الحسم نهائيا في هذه القضية حيث أثبت على الغلاف مصطلح رواية. أي أنه يؤشر – ضمنيا- على أن ما أنجزه ينفلت من أسر العالم القصصي وينبغي أن يصنف ضمن النصوص التي تندرج في خانة الرواية (كجنس أدبي له أسسه ومقاييسه وتقنياته). لقد راهن على كتابة عمل روائي انطلاقا من حكاية متخيلة تتخللها عناصر مندغمة بسيرة الكاتب وخطاباته (نجد مراوحة مستمرة بين ما هو متخيل وما هو سيرذاتي في هذا النص...) فهل استطاع ذلك؟!.

يحتل نص «الزمن المقيت» فضاء كتابيا يبلغ اثنين وسبعين (72) صفحة (من الصفحة التاسعة الى الصفحة الثمانين). وقد استثنينا – طبعا – مقدمة محمد زفزاف التي تمتد من الصفحة الخامسة إلى الصفحة الثامنة. وإذا أخذنا بعين الاعتبار مساحة وحجم الصفحات (9-18-19-32-33-39-49-50-58-59-63-65-73-74-79-80) التي تتجاوز نصف صفحة (من الحجم المتوسط)، نستنتج أن هذا النص لايتجاوز – منطقيا – أربعا وستين (64) صفحة. وبذلك يمكن اعتبار نص «الزمن المقيت» قصة طويلة une grande nouvelle، «ذلك أن قصر الشريط اللغوي، وما يمكن أن يتركه هذا القصر على الصياغة وعلى عالم القص هو ما يميز القصة القصيرة ويتركها في الوقت نفسه إمكانية مقترحة لتشكيل قصصي أطول»(1). فالقصر – كما انتبهت لذلك ماري

1- يمنى العيد : مجلة الكرمل العدد 8-1982 ص250.

لويبرات – ليس سوى خاصية كمية أقل شأنا – في النهاية – من أن ينظر إليها باعتبارها الخاصية الأولى، لكن حقيقة القصر هذه تبدو، في نفس الوقت (...) حقيقة جلية لا يمكن الفكاك منها (2). إن المتن – بحكم أفق الحكاية المروية وطبيعة المكونات الحكائية وتوالدات المسرود – أقرب الى الجنس القصصي منه إلى الجنس الروائي لأنه يقتصد في المواقف والشخوص والفضاءات والأحداث واللغات. ولكنه يخفي بين طياته هاجسا روائيا ورغبة صريحة في تشييد عالم روائي متميز تشخص فقراته الحكائية علائق الذات بالواقع وتوزع الادوار والاقنعة الدلالية وفق بناء متخيل. ففي تسع فصول غير معنونة حاول إدريس الصغير تقديم العالم الحكائي عبر تقنيات السرد والمونولوج والوصف والشخصيات والاسترجاع...الخ.

ويمكن اعتبار الفصل الأول الأطول نفسا (تسع صفحات ونصف)، وأقصرها الفصل التاسع الذي لايتعدى نصف صفحة (تحديدا سبعة سطور ونصف). وهو فصل قصير جدا يختزل النفس التخييلي إلى تخوم درجة الصفر. ونلمس ترابطا عضويا بين فصول المتن وانسجاما بين عناصره ووحداته، مما أكسبه التميز والتلاحم. وتلك مسألة تحفزنا على الإقرار بأن هذا المتن يختزل تجربة إدريس الصغير الابداعية، وعلى تأكيد أن هذا المبدع يتوفر على إمكانات في الابتكار والتخييل اكتسبها من خلال تجربته الطويلة والمتفردة في

2- مجلة فصول العدد 4-1982 : ص49.

مجال كتابة القصة القصيرة. فمنذ الستينيات ما فتئ يراكم تجاربه القصصية في قالب لغوي فني يعتمد التركيز والكثافة والبناء المتماسك.

يتميز نص «الزمن المقيت» ببنية حكائية تحاول ارتياد تخوم التجربة ولكنها لا تلغي الأشكال الحكائية «التقليدية»، فقد حافظ على عناصر ، الشخصيات والزمن والفضاء والحوار والوصف.... الخ.

III-الشخصيات:

يعج الكون الحكائي بشخصيات تتباين بتباين القالب الجمالي والوظيفي الذي وضعه لها المؤلف. لكن هذا الاختلاف لم ينف القاسم المشترك الذي يجمع بينها، حيث تلتقي في كونها عوامل قلقة، يتسم طابعها النفسي بالشعور بالتهميش والدونية والاضطهاد. مما جعلها تسقط في الفراغ والعبثية وتحس بالقرف والقلق.

والملاحظ أن صوت السارد (الشخصية الرئيسية) يحتل الحيز الاوفر من فضاء الكاتبة ويتجنب تحقيق التناسق والانسجام مع باقي الأصوات الأخرى المبثوتة في ثنايا النص. فهو الصوت المهيمن والبؤرة التي يتمحول حولها الخطاب وصفا وسردا وحوارا.

هذا السارد يسرع في نحت وصياغة الشخصيات الأخرى، ذلك أنه يتخلى عنها قبل أن تكتمل بنيتها، أي قبل أن تتبلور وتتضح سماتها وملامحها، وقبل أن تشخص هويتها ووظيفتها داخل

الفضاء الحكائي. وذلك لأن الرغبة في القول والتعبير عن شعوره ومواقفه تستحوذ عليه وتقض مضجعه: «لكني رغم ذلك أصر على أن أقول كلمتي. أصر على أن أتحدث» (ص43).

السارد - البطل يقتصد كثيرا في رسم شخصياته، ويقلص إلى أقصى حد ممكن المدار الذي يسلط الأضواء عليها ويسمح لها بالفعل والمساهمة في تشييد أفق المعنى. فهو مهووس بتنحيتها وتهميشها لكي يحتل مرتبة الحكي الأولى ويحتفظ لنفسه بسلطة تسيير وتوجيه الخطاب والتحكم في الأحداث. (لهذا يهيمن ضمير المتكلم على القول ويظل محتكرا له على امتداد الملفوظ الروائي). وقد بالغ المبدع في الاقتصاد في إلقاء الضوء على الشخصيات وتقديمها ومنحها شروط الشخصية الروائية لدرجة أن المتلقي يحس بأن باقي الشخصيات لا تتمتع بوجود مستقل. فقد صيغت في العالم التخييلي وكأنها مجرد شظايا متناثرة لشخصية السارد وأجزاء متفرقة منه. إن صوته القوي احتوى باقي الأصوات وسيطر عليها سيطرة مطلقة حتى أصبحت مجرد أصداء وامتدادات باهتة له. والذي يؤكد ذلك هو أننا لا نعرف باقي الشخصيات إلا من خلال تذكراته وحواره الباطني. فهو يبدو عليما بجميع التفاصيل المؤطرة للأحداث والشخصيات ولايمكن نهائيا الاستغناء عنه لمعرفة تلك التفاصيل.

فعلا هناك شخصيات بارزة الحضور في نطاق الحدث المسرود (نعيمة - العمة) ترتاد آفاق الفعل الروائي وتؤثر نسبيا في مسار البرنامج السردي المركزي (القاعدي)، إلا أنها لا تحتل مكانا مركزيا وفاعلا في بناء الحدث الروائي، ولا توجه صيغ

الخطاب ودلالاته. فكل الدلالات الأساسية مرتبطة بالسارد - البطل، لأنها غير موزعة بين جميع الشخصيات المساهمة في بناء الحدث.

الشخصيات الأخرى مجرد حوافز للكشف عن قناعات السارد وتصوراته. فهو لا يهتم بتقديمها إلا حين يرغب في بلورة وتأكيد ما يسم وضعيته المتدهورة من ترد ووحشة. فهو حينما يصف لنا - مثلا- حالة عمته، لم يكن مهتما، أساسا، بتجسيد ووصف حالتها الجحيمية، وإلقاء الضوء على شقائها والحيف المسلط على رقبتها، ولكنه كان يسعى - أساسا - لابراز أثر شقاوتها وعذابها على نفسيته المأزومة : «حين أتصور أنها استجدته حين أتصور أنها قبلت يديه، وركعت عند قدميه (مشغلها)، أكاد أجن» (ص :44).

الشيء نفسه ينطبق على نعيمة. هذه الشخصية تلعب دورا مهما في حياة السارد، ولكن هذا الأخير لم يوظفها إلا لاستثمارها كذات شفافة تعكس - بشكل مرآوي - مشاكله وسخطه عن العالم المحيط به. يقول مثلا : لماذا تربط إنسانة مثل نعيمة مصيرها بمصيري. أنا إنسان ولد تحت نجمة نحس. فلماذا أنا؟ كان بإمكانها أن تنصرف عني الى آخر يغرقها ذهبا...» (ص :60).

نستشف مما سلف أن الشخصيات في «الزمن المقيت» باهتة الملامح، هامشية على مستوى البناء الروائي والفعل فيه. ولم يتم استغلالها باعتبارها بؤرة تشارك في صياغة عالم المعنى ؛ بل إن عدة عناصر مكانية باعتبارها بؤرة تشارك في صياغة عالم

المعنى، تعتبر - هنا - أكثر دينامية وفاعلية في توجيه وتأطير الاحداث من بعض الشخصيات. كطميزودا التي يخاطبها ويستحضرها السارد باستمرار جاعلا منها شخصية مركزية اكتسبت سمات إنسانية وأدوارا عاملية مهمة. وقد بلغت هيمنة السارد حد تحطيم كل الفرص والصدف التي بإمكانها أن تجعل الشخصيات الأخرى تحتل مكانا مركزيا في الأحداث. فشخصية المختطف - مثلا التي كان من الممكن إعطاؤها أبعادا وظيفية ورمزية أكثر فاعلية داخل الخطاب، وأن تحتل - تبعا لذلك- حيزا كتابيا أوسع وأخصب، ثم اختزالها إلى درجة الصفر كما تم تهميش الحكاية المرتبطة بها والتي كان من الممكن توسيع دائرتها ودائرة الحكايات المتولدة عنها. بذلك أجهضت إمكانية مهمة كان بوسعها أن تنمي الحدث الروائي، توسع أفقه وتثري دلالاته.

ينطبق هذا الاستنتاج - أيضا- على شخصيات أخرى ساهمت، نسبيا، في بلورة الحدث، ولكن حذفها لايؤدي - مع ذلك- إلى الاخلال بالبنية الحكائية. ونمثل لذلك بصاحب الاستعلامات - الشرطي - صاحب الضيعة...الخ.

رغم الملاحظات السالفة سنرسم مخططا عامليا لشخصيات «الزمن المقيت» انطلاقا من علاقة السارد بها على الشكل التالي :

المرسل ← العامل الذات ← المرسل إليه

الزمن المقيت	السارد - البطل	السارد
	↓	
العامل المساعد →	العامل الموضوع	← العامل العكسي
+ الهجرة - الجواز	«حياة حقيقية»	-الإدارة
-العمة		-الزمن
-نعيمة		- المدينة
- حميدو (حزمة الأوراق المالية - ص :75)		- الحيف
		- الوضع البئيس
-الاصدقاء		- العمة
- المشغل		- نعيمة
-الارادة ، المعرفة.		- انعدام القدرة

يمكن أن نستنتج عدة ملاحظات من هذا المخطط :

1-العامل الذات هو السارد لأنه يحتل حيزا كتابيا مهما في الخطاب الروائي ويمثل بؤرة الأحداث.

2- هناك نوع من التداخل بين العوامل في «الزمن المقيت». فالعامل -الذات Actant -sujet يندمج في العامل المرسل إليه. كما أن بعض العناصر تنتمي، في نفس الآن، لفئتي العوامل المساعدة والعوامل المعاكسة (بمعنى أنها تتدخل في خضم اللعبة الحكائية لتقديم مساعدة ولتخلق، في نفس الوقت، عراقيل بين الذات وموضوع القيمة). فالمشغل -مثلا- عامل مساعد لأنه ساعد السارد

- البطل على الحصول على الجواز (الوسيلة الوحيدة الكفيلة - حسب سياق النص - بتحقيق الموضوع المتاق إليه : الحياة الحقيقية)، ولذلك يغلفه السارد بأهمية خاصة. يقول السارد : «وفي يوم حملت لي عمتي منه مظروفا، فتحته فوجدت بداخله، شهادة عمل، وورقة توصية تحمل توقيعه موجهة الى عميد الشرطة وأوراقا نقدية تمثل قيمة مصاريف طوابع الجواز»(ص :63). وهو- أيضا - عامل معاكس لأن السارد يمقته ويكره أن يشفق عليه. وبالإضافة الى ذلك فهو يمثل فرعا من الفروع التي ساهمت في توسيع حجم جرحه ومأساته : «لم أكن أتصور في يوم من الأيام أن ذلك النذل الخسيس سيكون مساعدا إلي»(ص :63) هناك أيضا العمة التي مافتئت تساعد السارد - البطل، تشفق عليه وتقوم بأعمال تسير في نفس اتجاه موضوع رغبته (توسطت - مثلا - لدى مشغلها ليساعده على الحصول على جواز السفر). إذن فهي عامل مساعد، ولكنها أيضا عامل معاكس لأنها كانت تتوسل إلى السارد أن يقلع عن فكرة الهجرة، وهي السبيل الوحيد لتحقيق الشيء المرغوب فيه : «بكت نعيمة في حضني، وتشبثت بي عمتي، ووجم الاصدقاء أمامي، لكن لم أجد مفرا لي من الهجرة» (ص : 35).

تتضمن هذه القرينة النصية إشارة صريحة لبعض العوامل التي ينسحب عليها الحكم السابق (العمة نعيمة - الأصدقاء). فهي تقدم له المساعدة والتشجيع، وتحثه على تجنب الهجرة (تقوم بدورين في البنية العاملية).

3-نلاحظ - من خلال هذا الخطط الشجري - كثافة العوقات

التي تتقمص أشكالا من الاقنعة وتختفي وراء أنماط من المثلين وبالتالي تحول دون السارد وتحقيق رغبته. ومنها عوامل قوية المفعول تسحق الشخصيات وتتحكم في مصيرها كالزمن. إنه - هنا - ينبوع القهر والجمود والموت البطيء : «فهذا هو زماننا. هذا هو الزمن الشقي الذي كتب علينا أن نحياه، فنشيب قبل الأوان. ويغيبنا القبر قبل أن نصبح شيئا ذا بال» (ص :40). وبالمقابل فإن العوامل المساعدة ذات مفعول ضعيف، بل إن السارد يتقزز وينفر من مساعدتها. فالعمة ونعيمة أولى بالمساعدة، والمشغل من أنذل مخلوقات الله (ص : 44)، والقيم الصيغية Valeurs modales التي يتوفر عليها (الإرادة + المعرفة) غير كافية للوصول لموضوعه. فهو يفتقر لأهمها أي القدرة.

4- اخترنا صيغة «حياة حقيقية» كموضوع قيمة يتوق إليه السارد لأنه أعلن عن ذلك صراحا جهارا : «لاأطمح لاكتساب العمارات والضيعات والمعامل، أريد فقط أن أعيش حياة حقيقية» (ص77) .

السارد- البطل يرغب- حسب هذه القرينة النصية - أن يعيش «حياة حقيقية»، ولكنه يعتقد أن ذلك لايمكنه أن يتحقق إلا عبر الحصول على جواز السفر (الذي حرم منه) والهجرة للعالم الغربي. هكذا فالسارد يوازي بين فضاءين جغرافيين يطابقان أفقين نفسيين متناقضين : فضاء الهنا المتسم بالعدوانية و الجحيمية والمقترن بالأحساس بالضياع والاحتضار : «ما قيمة الحياة التي نحياها بهذاالشكل المقزز القاتل (ص :43).

وفضاء الهناك الذي تتجسد فيه قيم «الحياة الحقيقية». ورغم

أن عدة قرائن نصية تفيد وتؤشر على هذا التوازي، فإن السارد لم يكن مقتنعا داخليا بالرحيل، فهو متيقن في قرارة نفسه أن «الهجرة مجرد استبدال استغلال باستغلال»(ص :35).

5- السارد يتطلع لمثال يصعب تحقيقه. إنه يبحث عن قيم أصيلة ويحمل هموما إنسانية رفيعة في عالم موبوء : «إخواني في الإنسانية، نجتمع اليوم لنحتفل بيقظة الانسان ووعيه، مما يجعله يرقى الى مستوى ما حققه من منجزات حضارية.«ص :64).

إنه بطل إشكالي تتجسد فيه جميع صفات اليأس والمأساة والرؤية الضبابية : «مازلت معلقا بين السماء والأرض»(ص :73). ورغم أن السارد قدم لنا نفسه كمثقف متمرد يعي أبعاد وأسباب الحيف والظلم والاستغلال ويحمل انشغالات فكرية لصيقة بلحظة زمنية حرجة، فإنه كان - غالبا- ينحرف عن رصانته ووعيه المتماسك ليطرح أسئلة تعكس تمزقه وتذبذبه، مثل :

1- «ترى لماذا يعيش الإنسان» (ص :42).

2- «هل ماتت كل آمالي وأحلامي»(ص :66)

3- «هل أكون مثل هذا البغل البئيس معصوب العينين لاأملك من أمري شيئا، أدور في حلقة مفرغة لانهاية لها»(ص :73).

هذه الأسئلة انعكاس للتشتت والتآكل، وإفراز لنظرته الكالحة للإنسان وللوجود. وهي أيضا نتيجة لسلطة القهر والحرمان التي عاش السارد ضحية لها في صباه، ثم بعد ذلك في شبابه،

وانتهت به إلى الرغبة في الاغتراب بعيدا عن الوطن (الذي أصبح أرشيفا من الذكريات المرة) وعن الفعل الإيجابي : «ألا ترين أني مهزوم حقا. لم يعد لشيء معنى، كل الأشياء فقدت طعمها...» (ص : 42).

6- العامل الذات يوجد في حالة انفصال دائمة وثابتة عن موضوع قيمته، رغم أنه يتوفر على بعض المؤهلات الكفيلة بمساعدته على تحقيق موضوع قيمته . أي على الشروط اللازمة لتحقيق الانجاز، وتتضمن.

1- الإرادة : وهي سمة لازمت السارد البطل على امتداد النص. فهو يريد تغيير وضعيته وتحقيق ما يصبو إليه. والفعل التحويلي لهذا العامل الذات يسعى لتحويل حالة الانفصال الأولية لحالة اتصال نهائية.

إذن فوراء الرغبة عنصر ذاتي يحفز على فعل المبادرة. ولكننا نجد عدة قرائن نصية تتخلل المتن من نوع «أحس أني غير قادر على فعل أي شيء» مما يؤشر على أن السارد غير كفء ويفتقر للقدرة. فهو يتوفر على الإرادة ، ولكنه يجد نفسه، إزاء ساحة الفعل، عاجزا عن المشاركة ولايجد مايفعله سوى الجلوس في المقهى وإدانة جيل بكامله. ورغم افتقار السارد للقدرة، فقد هيمن برنامجه الحكائي.

2- المعرفة : لها وظيفة سردية أساسية حيث تتحكم في رؤية السارد للعالم وهي سبب مأساته. فهو مثقف حامل لفكر ووعي تاريخي جعله في صراع وتناقض مع مجتمعه.

قدم لنا السارد نفسه كشخصية متميزة تحمل وعيا متمردا

مطابقا -في نظره- لوضعيته الثقافية. ومع ذلك يبدو يائسا، ممزقا، تحكمه الروح الانهزامية والشعور بالعبث. هذا معناه أن امتيازه الثقافي لم يمكنه من الحفاظ على كرامته ومن تحقيق إمتياز اجتماعي.

3- المعرفة بالفعل : تشكل البؤرة الأساس التي تتمحور حولها مقاطع النص، بل هي العنصر الفاعل في انطلاق البرنامج السردي وتأليف عناصره.

الحوار:

تم تهميش هذه التقنية التي تعتبر الركيزة الأساسية لتحقيق تعدد الأصوات لدرجة جعلت نص «الزمن المقيت» بمثابة حوار داخلي للسارد. لقد استحال الحوار مونولوغا داخليا. فالمقاطع الحوارية القليلة المبثوتة في ثنايا المقاطع السردية ليست وسيلة للتواصل بين الشخصيات وتشخيص مضمراتها لتطوير الأفكار وإثراء عالم المعنى. إنها تبرز أفكار السرد أكثر مما تبرز أفكار الشخصيات، وبذلك تم تهميش تقنية سردية أساسية قادرة على تعميق الدلالة والإيحاء وتوسيع دائرة الأحداث والحوافز الحكائية.

الخطاب الحكائي بكامله يتمحول حول رؤية السارد وحواره الباطني. وما باقي العناصر الحكائية إلا وسائل تستهدف بلورة معاناته. فالوجود المهيمن للسارد في هذا النص دفعه للتدخل في كثير من الأحيان ليضيف وجهة نظره أو ليعطي معلومات عن الشخصيات المتحاورة. ولتوضيح هذه الفرضية نعطي المثال

التالي : بعد حوار قصير بين حميد، ومريم وعبد الرحمان، يتدخل السارد بالآتي : « دائما وكالعادة في مثل هذه النقط، يتحول الحوار إلى جدال ثنائي منفعل، سنصمت جميعا، وسيرغي عبد الرحمان وحميد ويزبدان ...»(ص :32).

تم، هنا، إجهاض حافز سردي كان بالامكان استثماره لتعميق الحقل الدلالي للنص وتوسيع أفقه، ولالغاء رقابة السرد وهيمنة السارد على مستوى الحكي، كان على السارد أن يترك للمتحاورين حرية التعبير عن تصوراتهم وآرائهم، فمن شأن ذلك أن يطور النزعة الحوارية وأن يؤدي، بالتالي، لتغيير مجرى الحديث الاحادي الصوت وصياغة مجالات غير متوقعة.

السارد يفتح - في بعض الاحيان- ثغرة في الحكي ليتيح لباقي الشخصيات إمكانيات أن تتسلم زمام الحكي وتعبر عن أفكارها. ولكن ذلك شكلي فقط لأن السارد يتدخل باستمرار مما جعل الحوار تابعا للسرد واستمرارا له لايكاد يتميز عنه. وبذلك نخلص إلى القول أن «الزمن المقيت» بتركيزها على شخصية السارد البطل الحوري، نفت مسألة تعدد الأصوات. أي أن الحوار هنا، مجرد تنازل شكلي للسارد عن هيمنته السردية، لأنه لم يصل إلى مستوى أن يكون حافزا حيويا قادرا على تطوير الوقائع والاحداث، وعلى الحد من هيمنة الصوت الأحادي، (أي يجعل من النص عالما تتداخل فيه الأصوات وتتعدد).

الحوار الداخلي:

يحتل الحوار الداخلي حيزا مهما داخل الخطاب المسرود، ويلعب دورا مركزيا في تركيب وتشكيل الحقل الدلالي لرواية «الزمن المقيت». وهو هنا بمثابة بيوغرافيا للسارد حيث يمدنا بمعلومات عن شخصيته ووضعيته ومواقفه، فبواسطة هذه التقنية نستنتج - مثلا- أن السارد مثقف عضوي قضى عدة سنوات في السجن بسبب أفكاره. وبعد خروجه منه لم تسو وضعيته الإدارية، فظل يتسكع في الشوارع : «بعد أربع سنوات من صدور البراءة في خفي، لم تسو وضعيتي الإدارية حتى الان، إذ أضفت لها أربع سنوات من الاعتقال تكون البطالة قد لازمتني ثماني سنوات» (ص :28).

كما تستنتج أنه يشعر بالإحباط واليأس القاتل، وهو عاجز عن مواجهة واقعه والفعل فيه : «ألا ترين أنني مهزوم حقا. لم يعد لأي شيء أي معنى»(ص :42).

إن الحوار الداخلي يبلور وضعية السارد ويقدم مكنونه بشكل صريح كما يستحضر السارد -من خلاله- أحداث ماضية (مونولوغ استذكاري) : الطفولة -فترة الدراسة - الهزيمة...) مما جعله أهم مكون حكائي في المتن. فهو يقدم الشخصيات، يوزع الأدوار، كما يحدد الإطار الزماني والفضائي ويوجه آلية السرد والوصف.

لقد هيمنت هذه التقنية في هذا النص، وبذلك يمكن اعتباره نمطا مونولوجيا (أحادي الصوت) لانه افتقد تعددية الأصوات بإجهاضه لعدة مشاريع حوارية.

البنية الزمنية:

1- زمن الرواية التاريخي (زمن الكتابة)

يمكن - من خلال بعض الإحالات الزمنية المتفرقة داخل النص - تحديد زمن الكتابة، فهناك إشارات صريحة تسمح لنا بهذا التحديد :

أ- لقد تعرف السارد على نعيمة (الصدر الحنون الذي يدفئ البطل ويبدد أحزانه) منذ خمسة عشر (15) سنة (ص :23)، وتحديدا منذ استعار منها رواية «ثرثرة فوق النيل» التي لم يكن قد مضى على صدورها حيئذ سوى أيام قليلة (ص :26) وإذا أخذنا بعين الاعتبار مسألة أن الطبعة الأولى لهذه الرواية صدرت سنة (1966) وقمنا بعملية حسابية بسيطة (1966+15 = 1981)، تستنتج أن السياق التاريخي الذي كتبت فيه الرواية هو بداية الثمانينات (وقد صدرت سنة 1983) وهي فترة تتسم مغربيا، بالتوتر الإجتماعي والسياسي انكتبت عناصره في النص.

هذان المؤشران كافيان لتحديد السياق التاريخي المؤطر للحدث الروائي ونشير هنا أن فصول الرواية تتجمع دلاليا حول بؤرة مركزية تتجسد في العنوان المركب من : (الزمن + المقيت). حيث اجتمعت دلالتان متعارضتان :

-الزمن :

الذي يساوي الحركية والتحول فهو« يعبر عن تتابع وجود الظواهر حيث تحل الواحدة محل الأخرى، والزمان لايرتد

بمعنى أن كل عملية مادية لاتتطور إلا في اتجاه واحد من الماضي الى المستقبل»(1).

المقيت: الذي يساوي القتامة والموت والسواد.

الدلالة الثانية للعنوان (المقيت) احتوت وهيمنت على الدلالة الأولى في النص وجعلتها جزءا لايتجزأ منها. فالزمن يسحق السارد وينخره داخليا، مما جعل الموت والسواد والمقت يتحكم في البناء الدلالي والرمزي، وفي حيوية الزمن يقول السارد : «لاتحزني(...) هذا هو الزمن الشقي الذي كتب علينا أن نحياه. فنشيب قبل الآوان. ويغيبنا القبر قبل أن نصنع شيئا ذا بال» (ص :40)، ويقول أيضا «أخال أن الزمن والأرض هنا متوقفان» (ص :20).

الزمن خرج عن أ صله المعجمي ولم يعد يحيل إلى معناه الحقيقي (الحركية والتحول) لأنه أصبح مغلقا بالثبات والجمود والموت. وهذا يعني أن رؤية السارد سوداوية، يائسة. وهو منفعل غير فاعل في حركية التاريخ. لذلك لم يكتف بجعل دلالة المقت تيمة فقط أو سياقا للأحداث، بل جعله عنوان للنص.

2- زمن الحكاية : ونعني به المدة الزمنية التي استغرقتها الاحداث المسرودة، ويستمد من التقنيات الحكائية.

يمتد هذا الزمن خلال عشرة أيام يبحث أثناءها السارد عن إمكانية للحصول على جواز سفر ليهاجر إلى الغرب.

1-مجموعة من المؤلفين : الموسوعة الفلسفية دار الطليعة، بيروت 1974، ص216.

تشكل هذه البنية الزمنية الزمن الافقي الذي يؤطر الحدث الروائي الأساسي، غير أن هناك زمنا آخر يقدمه لنا النص عبر تقنيات الاسترجاع والاستشراف والحلم والتداعي العفوي. فقد تم تكسير خطية الخطاب عن طريق توظيفه مكرو - حكايات أخرى الى جانب الحدث الرئيسي ليساعد على الإيحاء والرمز واستثمار الاحالات المرجعية، وبذلك أخل بالنظام المنطقي والكرونولوجي للقصة. فالأحداث تأخذ مسارها في القصة في الزمن «الحاضر» الذي يسترجع جزءا من الماضي ويستشرق صيغا سردية متصلة بالتداعي والحلم.

إذن فزمن الخطاب المحكي هو «الحاضر» الذي كسر تسلسله بفعل هذه العمليات الحكائية. إن المحكي لايتبع أي تسلسل منطقي لأن هناك تقنيات توقف السرد المتنامي، مما ينتج عدة مفارقات بين زمن الحكي وزمن القصة الذي يمتد من الطفولة المتوجه بالشقاء والبؤس، إلى الحاضر المتسم بالتوتر والعدوانية.

3- الزمن النفسي : ونعني به الزمن النابع، من نفسية الشخصية وهواجسها المنفلتة من عقالها. فإذا كان الزمن الحكائي الذي يؤطر الحدث هو«الحاضر»، فإن الزمن النفسي يطابق -في النص- الزمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة والتداعي وأحلام اليقظة. وقد تم توظيف الحوار الداخلي كبنية مركزية دالة تكشف عن دواخل الشخصية ونمط تفكيرها .(هناك عدة صفحات تميزت بالاستغراق في الحديث إلى المدينة أو طاميزودا بواسطة الحوار الباطني المرتكز على تقنية «التشخيص»).

وإذا كان زمن الحدث الروائي لم يتعد عشرة أيام، فإن الزمن النفسي امتد عميقا في جذور الماضي (استحضار عناصر الطفولة البئيسة)، وفي الحاضر والمستقبل (بواسطة التداعي والحلم).

يتميز هذا الزمن - عموما- بالكآبة والضياع والقلق الوجودي (زمن أزمة). وعليه فإنه بنية دالة تحيل على رؤية السارد المأساوية التي جعته يفشل في استعادة تواصله مع العالم المحيط به.

كخلاصة يمكن القول أن زمن «الزمن المقيت» غير خطي، متكسر. فيه الكثير من الاسترجاعات، مما عرض المقاطع للتقطيع والخلخلة. فهذا النص لم يتقيد بزمن أحادي مستقيم، بل يمزج بين الأزمنة مغايرا بذلك طبيعة الزمن الواقعي. وهذا يؤشر على أن النص يراهن على تشكيل أفق خطاب روائي جديد.

السارد في نص «الزمن المقيت» يستعمل كل البنيات القادرة على بلورة وتجسيد تفسخ الواقع النصي، وهو الشخصية المحورية حيث يتحكم في توجيه السرد وتنظيم مادته. كما أن الأحداث تتطور وتتعقد بتواز مع وضعه الخاص.

والسرد لايسير -هنا- وفق إيقاع خطي ومتسلسل بل تقطعه -كما رأينا سالفا- كثير من التداعيات والاسترجاعات (يصف السارد - مثلا - في الفصل الأول معاناته بسبب طول الانتظار في الطابور، ثم يسجل بعض الإشارات الدالة، ويتوقف مباشرة عن الحكي ليتحدث عن عمته. ثم يعود مرة أخرى للحكي). كما تتخلله بعض المقاطع السردية التي تبرز تسكع

السارد بين المقهى والشارع والخمارات، وبعض البنيات الحكائية الصغرى التي تتحدث إما عن أفعال وقعت في الماضي (تعرفه على نعيمة -الهزيمة- ذكريات الطفولة... الخ)، أو تبرز نهجه السياسي واختياره الفكري.

السارد - تأسيسا على ما سلف- ليس غريبا عن العالم الحكي فهو قلب هذا العالم والشخصية الرئيسة، ولذلك لايمكن - منطقيا- أن يعرف القارئ أكثر منه لانه لاوجود لمكون آخر يسمح له بالحصول على معلومات مكملة أوموازية بدونه، إنه نقطة التلاقي بين عناصر النص الحكائية حيث يوجه مسار الحكي والوصف ويصاحب الشخصيات مشاهداأو متفاعلامعها مساهما في الفعل والحدث. هكذا يحتل مرتبة أساسية في السرد حيث يتكفل بسرد القضايا والتفاصيل والمشاركة في بناء القصة (سارد داخل - حكائي) ولذلك كان أكثر شخصيات الرواية إنتاجا للكلام، كلّي الحضور حيث يحاور نفسه يسرد وينظم، ويتدخل ليعلق على الحوارات... الخ.

وظيفته مزيج من السرد وتنظيم عملية التلفظ وسيرورة الخطاب، وصياغة أفعال وسلوكات ومواقف تنمو داخل النص انطلاقا من وضعه المحتكر لكل ركائز الحكي والفعل.

ونلاحظ، أيضا، أن بنية السرد معقدة في هذا المتن بسبب التداخل بين الكاتب الفعلي للنص وسارد الكون المتخيل. خاصة أن هذا التداخل يبلغ مستوى التطابق بين الاثنين. فإدريس الصغير ترك الأنا الثانية- مجسدة ومشخصة في السارد- تتكلم باسمه وتنوب عنه في عملية السرد والوصف. إن السارد لم يكتف

بإنجاز دوره وظيفته وإنما منح لنفسه وظائف إضافية حيث ألغي أصوات الشخصيات الأخرى، وأخذ يتكلم باسمها ويحكي لنا عنها مستخدما لغة «واقعية» ترتكز على تسجيل المشاهد المألوفة والأحداث اليومية المتداولة. فالحكاية والأفعال أقرب الى المعيش واليومي منها إلى المتخيل والمبتكر. وذلك يمكن القول أن النص سيرة ذاتية مصغرة تعتمد على تقنية إحياء الذاكرة والتقاط التفاصيل الكبيرة. وما يؤكد هذه الفرضية هو طغيان مجموعة من الخصائص كاستثمار دلالات أماكن واقعية ارتبط بها المؤلف. وهيمنة ضمير المتكلم والجمل الخبرية، مقابل غياب الشخصيات الفاعلة في المقاطع السردية وفي البرامج العاملية المرتبطة بها.

إدريس الصغير يتميز بصوت قصصي يوظف عناصر المتخيل الروائي، ولكنه ينهل أساسا من معين التاريخ والواقع.. وربما كان هذا الارتباط بالمرجع هو السبب الكامن وراء نفوره. من الايغال في التجريب. فلازال يفكر في ما يكتب، أكثر مما ينشغل بكيف يكتب (الطرائق والاساليب والتقنيات). ولذلك كانت مسألة الإيهام بواقعية الأحداث من بين الأشياء الرئيسية التي يطمح النص لتحقيقها، حيث تتلاشى الصيغ الخيالية أمام القرائن النصية المرجعية. ونشير لبعض العلامات التي تستهدف إعطاء بعد واقعي للنص.

1-تحديد بعض التواريخ. ومن النماذج الدالة على ذلك: «كان ذلك منذ خمسة عشر عاما» (ص 23:).

2- الإشارة إلى بعض الأشياء والأماكن الموجودة فعلا في العالم الواقعي: طاميزودا - ثانوية التقدم - رواية «ثرثرة فوق

النيل» - يوسف السباعي - إحسان عبد القدوس - فريد الأطرش... الخ.

وقد استطاع المؤلف - بتوظيفه لتقنية الإيهام بواقعية الاحداث - أن يبلغ للقارئ إرسالية تتمحور حول صياغة تركيب سردي عن الحياة الإجتماعية والثقافية والسياسية في مرحلة الثمانينيات، وتشكيل إحالات مطابقة للواقع.

كخلاصة نقول إن السارد لجأ أحيانا إلى بعض التقنيات الحكائية للحد من هيمنة العملية السردية كالوصف والحوار. لكن هذه العملية أبرزت الملاءمة الحاصلة بين طريقة السرد وبين طبيعة البطل الحوري. هذه الملائمة تجليها مختلف العناصر والصيغ السردية التي تشكل خطاب هذا النص. فالوصف يتراجع باستمرار أمام السرد (رغم أن وظيفته هي تعميق معرفتنا بالأشياء والشخصيات) أما الحوار فلم يحقق غايته (تعددية الأصوات) لأن باقي الشخصيات تتكلم وكأن صوتها صدى وامتداد لصوت السارد، مما أفرز رؤية سردية واحدة ظلت مهمينة على طول الملفوظ السردي.

الرؤية السردية:

يتساوى السارد في المعرفة مع باقي الشخصيات في جل المقاطع الحكائية لهذا النص. فالأحداث مروية بضمير المتكلم، وهي الصيغة الأساسية الكفيلة بتحقيق «الرؤية مع» وتجسيد عناصرها وآلياتها داخل العالم المحكي.

السارد يبدو عليما بجميع التفاصيل المؤطرة للحدث

والشخصية ويقتصد كثيرا في منح الحرية للشخصيات الأخرى لكي تتحدث عن نفسها. فـ«معه» نرى الشخصيات الأخرى «معه» نعيش الأحداث المحكية.

وقد جعلته هذه «الهيمنة» السردية - في بعض المقاطع - كلي المعرفة. فهو يستطيع أن يعرف أكثر من باقي الشخصيات. ويصل ذلك إلى حد العلم بما يدور في ذهنها. والقرينة النصية التالية تؤشر على ذلك: «سينفعل عبد الرحمان ويضع نفسه في موقع المدافع منذ بدأ النقاش. سيرد بحماس عن تهم لم يوجهها له أحد سيستظهر عن ظهر قلب أبجديات الحزب..»(ص :30).

يؤكد هذا المقطع - ومقاطع أخرى تتخلل النص - أن السارد أكثر معرفة من باقي الشخصيات. فهو يعرف ما يدور في مخيلتها وما يرتسم في أعمالها من أحاسيس. يقول - مثلا- عن حميدو : صاف كماء النبع يفور من بين صخور جبل شاهق الارتفاع»(ص :27).

يقرأ السارد - هنا - حفريات طبع حميد، ويشخص حياته الداخلية ليفسر تصرفاته بأحكام أخلاقية وتقييمية. إن السارد يعرف كل شيء عن الشخصية، بل يفوقها - أحيانا - معرفة، ولكنه لايخبرنا بالكيفية التي حصل بها على هذه المعرفة (الرؤية من الخلف).

ورغم ذلك يبدو السارد في مقاطع قليلة أقل معرفة من بعض الشخصيات الثانوية. فهو لايكاد يعرف أفكارها ونواياها وماضيها وأسرارها (الرؤية من الخارج)، ولذلك يستعمل بعض

صيغ الشك والتخمين، يقول - مثلا - متحدثا عن اليهودية البدينة : «فخمنت أن أحد الأطباء نصحها بممارسة المشي محافظة على صحتها»(ص :14).

السارد- حسب النص- يجهل بعض الأشياء عن هذه الشخصية كما يبدو - في بعض العبارات - أقل معرفة من عبد الرحيم وشخصيات ثانوية أخرى، تأسيسا على ما سلف يمكن القول أنه تتوزع في «الزمن المقيت» الرؤيات السردية الثلاث، ولكن ليس بمسافات متساوية. فالرؤية «مع» تسيطر على الخطاب الروائي بسبب هيمنة صيغة السرد المونولوجية.

الوصف:

يتوزع الوصف في بعض المقاطع السردية، ويعمل على إثراء وإغناء الدلالة وتحقيق الوظيفة المرجعية، ولكنه لايشكل تقنية مركزية. فهو يأتي - غالبا- من خلال الحوار الداخلي ويشتغل كذاكرة للسرد، إذ يسمح بتفسير الكثير من السلوكات والمؤشرات الصريحة والضمنية.

لقد كرر للسارد توظيف بعض الايقونات والعلامات الدالة على الحالة الإجتماعية (وضع العمة- حالة نعيمة...) كما شخص ووصف المدينة للتعبير عن همومه أمام واقع موبوء يسوده الحيف بكل أنواعه، لكن الوصف - مع ذلك -يتراجع ويتوارى بدوره خلف السرد المونولوجي رغم أن وظيفته هي المساهمة في تشييد عالم المعنى، (حيث يكشف عن تفسخ الفضاء وبلورة ملامح الشخصيات) : «لم أستطع أن أمنع نفسي من التملي في وجه الفتاة، كان جميلا، منسق التقاسم تزينه بسمة رائعة صافية»

(ص :70). والعمل على إعادة إنتاج عناصر الواقع (استعمال الأسماء التي قد يكون لها مقابل في الواقع : نعيمة -بوشعيب حميدو...) أو التي لها وجود فعلي (ثانوية التقدم - طاميزودا ...).

الظاهرة المميزة لتقنية الوصف تتجلى في اهتمام السارد ببعض الجزئيات لبناء الانسجام السردي ومقروئية الملفوظات، وفي استخدام أساليب الإيهام بواقعية الاحداث. وكذلك بالموقف من اللغة، فقد تم استعمال لغة مباشرة (بعيدة عن الغموض والدلالة المتعددة)، مغلفة أحيانا بالإيماء والإيحاء ومسكوة - غالبا - بنبرة أدبية متميزة تؤشر على طاقة إبداعية ومؤهلات معرفية ولغوية جعلت المؤلف يبعد لغة التواصل اليومية حتى في المقاطع التي تتطلب ذلك (أحاديث النادل مثلا)، وعوضها بصيغ تعبيرية «مفصحة» (مثل ياسيدي الله يهديك، لو فيك فائدة لهاجرت (ص :36) كنت معلقا بين السماء والأرض» (ص :13). بالفعل ثم توظيف بعض التعابير المستمدة من الدارجة (مثل : قطران بلادي ولاعسل البلدان) (ص :34-35) إصابة تجي دابا (ص :26)، ولكن في تركيب لغوي نوعي يعتمد على الجمل القصيرة المركزة وأدوات التنقيط.

هذا المتن يستوعب خطابات أخرى حيث يتأسس بناؤه على الاستيهامات والتأملات والتداعي وإعادة إنتاج «الواقعي». وقد استثمر إلى جانب التعابير المشار إليها أنفا اللغة المقترضة من عالم السياسة (التاكتيك - الاستراتيجية....) ووظف كلمات تنتمي - أصلا - للغة الفرنسية، ولكنها متداولة في الحديث اليومي (الكونطوار السندويش - ترانزستور...).

ولكن هذا التعدد اللغوي (الصادر عن نصوص غائبة) شكلي في آخر المطاف، لأنه عجز عن إلغاء محورية السارد واستبداده بأجواء الحكي.

هندسة المكان في «الزمن المقيت».

ظاهرة طبع النصوص الأدبية باللون المحلي، أي استخدام مدن معينة - تم الارتباط بها بسبب الإقامة أو الوظيفة أو الذاكرة أو غير ذلك- كمرتكز سردي لتأسيس سياق الدلالة- تسم الكثير من التجارب القصصية والروائية التي اهتمت بتصوير واقع مدنها كبعد مرجعي أو كنسق دال.

ومبدعو مدينة القنيطرة لم يخرجوا عن هذه القاعدة، فمبارك الدريبي ـ ومحمد زفزاف ومصطفى يعلى وعبد الرحيم مودن وإدريس الصغير... يمثلون ذاكرة المدينة، فهم يحيلون باستمرار لمدينتهم، سواء بشكل مباشر(أي بالتصريح باسمها وذكرها نصيا)، أو بشكل ضمني عن طريق إشارات للخاصيات المميزة لها، أو لأماكن ترتبط بها تارخيا وجغرافيا يتم إعادة صياغتها في بعض الأحيان لتستحيل ملفوظات لسانية محملة بطاقات رمزية مقدمة عبر شبكة الذاكرة(الشيء الذي يتطلب من القارئ استنطاق مضمرات المكان وتذكر التفاصيل لأنه المفتاح الدلالي للنص).

ونصوص الصغير ادريس تمتاز بخصائص سردية تميزها سطوة المكان كبؤرة سردية تتحكم في هندسة النص وتوسيع رمزيته.

إنه يعيد تركيب أماكن لها سحرها الخاص في ذاكرته ويجعلها من مقومات السرد، وسنحاول إبراز ذلك من خلال تحليل مستويات اشتغال فضاء منطقة الغرب في (الزمن المقيت).

تحفظ منهجي:

قبل أن نرصد آليات هذا العنصر الحكائي الهام نود أن نشير إلي أن الفضاء لايوجد مستقلا عن الزمن، فلا يمكن تصور أحدهما خارج الثاني حيث يشكلان بنية متناسقة مترابطة.

وفي هذا النص تتواشج البنيتان، توجهان مسار الحكي وتساهمان مع في تشييد عالم المعنى وبلورة سيميائية البنيات التكوينية.

(هذا الطرح يتطابق مع مفهوم الكرونوطوب الذي صاغه باختين لترسيخ مسألة توحد البنيتين وتأكيد استحالة الفصل بينهما) فـ«الأحداث» تقع في مدينة مغربية تحضر كتاريخ وكنسق دال، أي في فضاء يحيل على الواقع التاريخي لبداية الثمانينات وينطلق منه الحكي موغلا في الذاكرة كبؤرة للسرد (زمن القصة يمتد الطفولة البئيسة الى «الحاضر» المتوج بفراغ سديمي).

وهذا يؤكد أن الزمن والفضاء يتداخلان ولايمكن الفصل بينهما. فالحكاية تعبر عن مأساة ومعاناة جيل مابعد الاستقلال الذي يقاسي من الحيف بكل أشكاله، وفي زمن مقيت ومكان لايجيد سوى القتل. العمل مؤسس على انتظام حكائي يقدم بطلا رافضا لمجتمعه ومرفوضا منه في الآن نفسه يبحث عن

حياة حقيقة ولكنه لايجدها لا في محيطه ولا في ذاته، وظل منفصلا عنه لأنه عاجز عن السير الى نهاية إرادته. وكثير من العراقيل تشل حركته كما أنه يتوفر على الإرادة ويفتقر للقدرة، فهو يقول مثلا: «هل أكون مثل هذا البغل البئيس معصوب العينين لا أملك من أمري شيئا، أدور في حلقة مفرغة» (ص.73).

هذا النص يختزل مأساة البطل المتجذرة في الهنا والآن، للفضاء في هذا النص دلالة وظيفية عميقة، فقد اهتم المؤلف بتشكيل النسق الفضائي الذي اعتبره ملائما لتأطير «الأحداث والعوامل الدلالية ولاستجلاء المضمرات والابعاد الرمزية. هكذا استثمر المؤشرات الإيحائية التي تختزنها هذه البنية، وجعلها إطارا نسقيا يتضمن علامات دالة يتداخل فيها المتخيل والاحالات المرجعية ويساهمان معا في تركيب الحقل الدلالي للنص.

والملاحظ أن الفضاء لم يخلق في «الزمن المقيت» كإطار له مقوماته المتميزة إلا عن طريق الاستذكار من خلال المونولوج الداخلي والتداعي والحوار... ورغم ذلك فهو يتحكم في مصائر الشخصيات، ويوجه مسار الحكي.

كما يشكل المؤلف فضاءات النص وفق منطق التكامل والتركيب والإيهام بالواقع، مما يجعل القارئ لاينقطع عن استحضار المرجع الواقعي والإنطلاق منه لرصد أفق المعنى وتحريك خياله.

إن الفضاء هنا عبارة عن مجال دائري و«ضيق» وذي حمولات

مرجعية تكشف عن التشتت والضياع، ويمكن اختزاله على الشكل التالي:

الإدارة- الشارع _ المقهى_ الشارع _ الغرفة _ الشارع _ السوق المركزي _ منزل احميدة _ مقهى الشارع _ مطعم السلام _ الشارع _ بائع الشواء_ طاميزودا (تبعد عن المدينة ببعض كلمترات) - المدينة (غرفة بوشعيب)

← الضيعة

↓

المدينة _ (مقهى) _ شارع _ مطعم السلام_ حانة _ شارع

من خلال هذا الرسم البياني يتضح أن الاحداث تجري في فضاء يعيد نفسه (منغلق على نفسه) حيث تتكرر نفس الفضاءات ويؤدي أحدها الى الآخر في مسار دائري، وتتوزع بين المدينة وخارجها.

أحداث الحكاية تدور في أماكن متعددة، تضيق أحيانا على مستوى المساحة الجغرافية (المقهى -المطعم- الغرفة) وتتسع أحيانا أخرى (الشارع - السوق... ضيعة). وهذا التعدد قد يوحي بأن النص شديد الحركة، ولكننا إذا تمعنا العناصر الأساسية المكونة لدلالات النص، نلاحظ أن أغلب الأحداث تجري داخل المدينة (الفضاء الحكائي الأساسي). أما خارج المدينة فرغم أهميته وأبعاده الدلالية والرمزية فيعتبر فضاء هامشيا (مكملا للأول).

I- المدينة:

ويتعلق الأمر بمدينة القنيطرة فهي، الفضاء الرئيسي للأحداث، وقد حظيت بقسط مهم من السرد والوصف، كما تمارس وظيفتها النصية كعامل بنيوي مركزي في الخطاب الروائي.

عدة قرائن نصية تؤشر على أنها المدينة المعنية التي تؤطر الأحداث وتسمها بميسم الفاعلية والنمو.

وهذه المؤشرات تنقسم الى قسمين:

مؤشرات صريحة:

- ثانوية التقدم (ص :25): وهي من أقدم مؤسسات التعليم الثانوي بالقنيطرة، وقد تلقى بها المؤلف دراسة معربة قبل أن يلتحق بكلية الآداب بفاس مما يجعلها مؤشرا دالا على (محلية) الفضاء.

-طاميزودا:

وهي تحتل حيزا فضائيا كبيرا في النص (من الصفحة 39 إلى الصفحة 49) أي تقريبا عشر صفحات من حجم «الرواية القصير» أصلا (80 صفحة من الحجم المتوسط)، وطاميزودا أثر روماني يقع على الضفة اليسرى لنهر سبو بعيد عن مدينة القنيطرة بحوالي ست كيلومترات. المصادر التاريخية لا تتحدث عنه، يقول عنه ادريس الصغير: «معرفتي بالمكان تبقى شخصية من خلال لعبي بين أحضانه وأنا صغير وزيارتي له في الكبر. الأثر بسيط جدا، ويقال بأنه في حاجة إلى حفريات» (رسالة بعثها لنا بتاريخ 85/2/4).

-رقصة الهيت:

من الرقصات الجماعية، موطنها سهول الغرب، لها جذور قديمة فهي، امتداد لممارسة قديمة وتعبر عن ارتباط عميق بين الإنسان والأرض يقول السارد: «هذه الرقصة المجنونة التي يرقصها الفلاحون عندنا في موسم الحصاد(...) توقع بقدميك وترقص كتفيك وتصيح دون انقطاع: هاو هاو هاو»(ص58).

هذه الرقصة الشعبية مشهورة في بادية منطقة الغرب، إلا أنها كثيرا ما تتسرب للمدينة خاصة في المواسم والأعياد والحفلات، فهي إذن مؤشر صريح على مرجعية الفضاء.

أما المؤشرات الضمنية فنذكر منها:

في الصفحة (47) نجد النص التالي حيث يخاطب السارد المدينة بقوله: «مياه النهر الذي يطوقك يعلو جدار السجن الرهيب الندى البارد».

هنا إحالة واضحة لفضاء جغرافي موجود بالفعل في مدينة القنيطرة، ويتعلق الأمر بفضاء السجن المطل على نهر سبو.

وفي الصفحة الرابعة والخمسين يؤشر النص أيضا على نهر سبو في القرينة النصية التالية: «وفي يوم كنت أسير على ضفة النهر...».

هناك أيضا الميناء كعلامة دالة على أن الأحداث تدور في مدينة القنيطرة (ص :55).

وما يعزز الافتراضات السالفة قول المؤلف: «لاأفكر أبدا أنني ارتكزت على أحداث واقعية من حياتي وتجربني، لكنني طمحت لكتابة عمل روائي» (لرسالة السالفة الذكر).

ولاشك أن توظيف أحداث واقعية يتضمن استثمار الفضاءات الجغرافية الواقعية.

الفضاء المديني يحيل هنا على مكان جغرافي واقعي، غير أن ادريس الصغير اهتم بأنسقة الفضاء واعطائه معنى وبعدا سيميائيا. فالمدينة هنا ليست امتدادا لمرجع، ولكنها تتجاوز مرجعياتها المباشرة لملامسة أبعاد سميائية تؤشر على الكآبة والجمود وبؤرة المأساة، إذ تستحيل الى معنى وفضاء وجودي مرتبط بكل ماهو ملغى ودوني، دوامة مغلقة تتسم بالسكونية والجمود: «ثم إني لاأكاد أفضل شيئا ذا بال في هذه المدينة الجامدة. يحلو لي دائما أن أسميها بالمدينة الثلاجة، فهي أشبه ما تكون بثلاجة كبيرة (...) ويمكنك أن تغيب عنها سنوات طوالا لتعود مطمئنا فتجد أن لاشيء تغير ثباتا»(ص20).

هذا جعل رؤية السارد البطل رؤية ثبات وجمود: «أخال أن الزمن والأرض هنا متوقفان» (ص20) فهو محبط، منفعل غير فاعل، فالسواد والمقت أصبح بالنسبة له أقوى من الزمن وحيويته، فهو يقول: «لاتحزني (...) هذا هو الزمن الشقي الذي كتب علينا أن نحيا، فنشيب قبل الأوان. ويغيبنا القبر قبل أن نصنع شيئا ذابال» (ص40).

لقد شل هذا الفضاء تفكيره وحيريته، وأثر سلبا عليه وعلى باقي الشخصيات، لأنه لايتميز سوى بالإنغلاق والسوداوية. وقد صرح السارد بذلك مرارا واستعمل - على طول الخطاب - عدة مفردات وتعابير تؤكد الوظيفة الاستبدادية والكابوسية لهذا

المكان. إنها آلة جهنمية تمارس محوا متوحشا ولاتجيد غير القتل بدليل القرينة النصية التالية:

«إنها المدينة تربض ساكنة بريئة مستسلمة. لاتصدقي هذا الظهر المغرر. فخلفه تختفي آلاف الأشياء التي لاأجد لها معنى. ففي اليوم الواحد يسقط آلاف الضحايا بين أنياب مصاصي الدماء الشرهين لعروق البشر. ففي اليوم الواحد تحدث آلاف المآسي وآلاف الجرائم »(ص :76).

إذن فهذه المدينة في «الزمن المقيت» - والتي تجسد جزءا من واقع الثمانينيات بالمغرب - رغم انفتاحها الواسع، فضاء عدواني يستحق الشخصيات ويحاصرها ويشل حركتها. إنها بمثابة سجن كبير توقف فيه الزمن وانحبست الانفاس. وعليه يمكن القول أن السارد انتقل من السجن الحقيقي (الذي قضى فيه أربع سنوات) للسجن الرمزي، أي من السجن الضيق الرهيب للسجن الشاسع، فهو ظل في السجن حتى بعد خروجه منه ولافرق - حسب سياق النص - بين من هم داخل القفص ومن هم خارجه.

هكذا تحولت المدينة من فضاء منفتح الى فضاء كابوسي تشعر فيه الشخصية بالاختناق واليأس والأسر... ويتضاعف هذا الاحساس المأساوي باتساع رقعة فضاء المدينة كحيز مغلق معاد يشكل بؤرة الأحداث ويستحوذ على مسافة مهمة من الفضاء النصي. إنها - تأسيس على ذلك - شخصية رئيسة من شخصيات الرواية وتشكل عملا معاكسا للبرنامج السردي للعامل البطل وهو يتحرك داخل الحكي.

إلى جانب ذلك فهي تشكل جزءا من الخطاب الروائي. أي

أنها ليست عاملا مستقلا عنه. ففضاء المدينة ليس هو المقصود في حد ذاته مادام رسم المجال الفضائي والتكثيف في وصفه لم يحظ بأية عناية خاصة، إذ يبقى الهدف هو التعبير عن القلق النفسي والتشرد والضياع. فهو ليس فضاء فيزيائيا محايدا يحيل لأحداث يعينها، وإنما يرتبط بعملية الحكي وتوجيه مساره والإشارة إلى استراتيجيته، ومن ثم يغلب عليه طابع الرمز والإشارة الدالة: (فهو أيقون يحيل مباشرة على مدلوله).

إذن فالمدينة (القنيطرة) باعتبارها بعدا رمزيا إيحائيا تشكل عنصرا أساسيا من عناصر الخطاب وتشمل (تؤطر) زمانيا وفضائيا أغلب البنيات النصية الدالة. وهي فضاء عام تندرج تحته مجموعة من الفضاءات الصغرى.

1/ المقهى: «اللافت للإنتباه أن للمقهى، كمكان روائي حضور قوي، وهو حضور ذو دلالة ثقافية واجتماعية، لأنها بديل عن المجتمع «أي المكان الاجتماعي»: «إنه المكان الذي يجد الشخص فيه نفسه منسجما مع الواقع»(1). رغم أنه مكان حميمي ومفتوح يوفر الإستقرار والراحة: «فكرت أن أترك هذا الطابور اللعين وأنسحب الى حال سبيلي، فأتهالك فوق مقعد مقهى مريح وأغرس وجهي في كتاب، ارتشف جرعات القهوى وأدخن، حتى أنسى كل هذا العناء»(ص9). فإنه لم يستطع أن يستحيل ملاذا وملجأ لنسيان مظاهر المأساة في فضاء تسيطر قيم الزيف والحيف، بالعكس فهو يشكل أحيانا حافزا لإستحضار الحالة المأساوية، ويعطي نفسا جديدا وفعالا للتذكر واسترجاع

1- محمد الدغمومي: الرواية المغربية والتغير الاجتماعي ص94.

عمق وضعية التشرد والاغتراب، يقول السارد مثلا: «تحت أقدام رواد المقهى أعقاب طويلة استغنوا عنها فداسوها وأشعلوا غيرها.

فكرت في التقاط أحدها. أسكن على الأقل بعضا من هذا الألم الواخز. وهذه الدوامة الروحية «(ص.66) إذن فهو يشكل أحد العناصر التي تكمل هوية الشخصيات وتفسر - أحيانا- طبيعة تصرفاتها. وهو فضاء ثنائي الدلالة: (حميمي وحافز على تذكر أسباب المأساة).

2/ الحانة: أفق حميمي وأليف داخل الخطاب المسرود. فهو مخصص للشرب والاسترخاء والحديث، ملاذ لنسيان مقت الحاضر: «كلنا في ذات الدوامة (...) أشرب الآن فمن حقنا أن ننسى ولو لفترة وجيزة»، (ص. 73).

إنه بمثابة ملجأ للتقليص من حدة الفعل المأساوي، ولكنه هو أيضا، لايخلو من إشارات تنخر دواخل السارد وتقض مضجعه، يقول السارد: «ميزت بين الحاضرين (في الحانة) الكثير من المخبرين ورجال الشرطة السرية طلبت من حميدو أن ينسحب»(ص.73).

هذا الفضاء أيضا ثنائي الدلالة: أليف وذو وظيفة إحباطية لأنه امتداد لفضاء المدينة المثخن بالجراح، وهو بذلك ليس ديكورا سطحيا أو تزيينيا، ولكنه جزء من الحدث الدرامي.

3/ الغرفة: في النص لانجد غرفة محددة كمأوى قار للسارد البطل، فهو ارتبط بغرف متعددة (غرفة العمة - غرفة احميدو - غرفة بوشعيب) وهي هنا - عموما - عالم قائم بذاته يكاد يستقل عن المدينة. فهي أفق حميمي أليف وملاذ للثرثرة والسكر

والتذكر الممزوج بالحنين: (غرفة بوشعيب، الفصل الخامس) ومدار للاحساس بالراحة المستلذة تسري في الأوصال (غرفة حميدو مثلا (25) فالسارد مشدود لها بروابط الطفولة والحلم والأخيلة، وتشكل بالنسبة له ملجأ في الشدة والضيق.

إذن فهذا الفضاء مغلق في طابعه الدلالي، ولكنه هنا يشكل عالما «منفتحا» يتحول في الغالب الى مكان حميمي مليئ بالإحالات ينتج نسقا دالا يساهم في تقليص التواصل بين الغرفة والعالم الخارجي والشاهد التالي يبين ذلك: «اتخذ الحديث مسارا مرحا تبودلت فيه النكت والطرائف والمقالب. لم أستطع منع نفسي من الضحك والاستلقاء على قفاي» (ص:57).

فالعالم الخارجي عدواني ومقيت، مما جعل السارد يحس أنه «ميت يسير على قدميه» (ص43). في حين أن الغرفة تبدد الشعور بالغم وتوقف، مرحليا، سريانه: «أشيعت في الغرفة رائحة عطر ودفء مستحب» (ص:57)، والشاهد التالي يؤكد ذلك:

«ران الصمت على الجميع. وسرت موسيقى باخ ندية في الأسماع» (ص.30) وهناك عدة قرائن نصية أخرى تؤكد هذه الفرضية.

إلى جانب ذلك فالغرفة تؤسس أعرافا مغايرة وأنماطا سلوكية إباحية (نبيذ - نساء....) وقد احتلت حيزا لابأس به في الوصف، يصف السارد مثلا غرفة بوشعيب كما يلي: «هناك السرير وكنبة قديمة ومجلات ممزقة...»(ص.50).

وفي هذا الإطار نشير أن الوصف يتوزع في عدة مقاطع من

النص، ويعمل على إغناء الدلالة وتحقيق الوظيفة المرجعية. ولكنه لايشكل محطة أساسية من محطات السرد، فهو يأتي غالبا من خلال المونولوج ويتوارى باستمرار خلف السرد رغم أنه يغير إيقاعه (يشتغل كذاكرة للسرد) والملاحظ أن السارد يركز على الوصف الذي يستهدف الكشف عن الاشياء ومكوناتها. ورسم طبائع الشخصيات وملامحها وإعادة إنتاج المعيش والمسكوت عنه.

II- خارج المدينة

1- طاميزودا:

هذا الملفوظ الفضائي يحتل حيزا هاما في الخطاب المسرود رغم أنه يمارس حضوره الفعلي في إطار الزمن النفسي فقط (معاش ومستحضر بواسطة المونولوج). السارد مرتبط بهذا الملفوظ ارتباطا قديما وحميميا. لكن أهميته الدلالية تأتي من كونه ذا وظيفة إيحائية رمزية، فالسارد يشخصه باستمرار (أي يضفي عليه بعض السمات الانسانية) ويبلغه هواجسه، كما يبين له أسباب مأساته: «طاميزودا (...)، ما قيمة الحياة التي نحياها بهذا الشكل المقزز القاتل. إلى متى ونحن نقتات من فتات المائدة. نعمل ونتعب ونشقى إن تيسر لنا ذلك لينعم آخرون» (ص42).

بذلك يمكن اعتباره مرآة تعكس جزءا من الحياة النفسية للسارد، فتشخيص السارد لهذا الفضاء يغلفه بأبعاد إيجابية دالة يمنحه صفة شخصية رمزية، إنه يؤشر على الخلل الذي يدب في أوصال السارد الفار من المدينة التي تشكل سجنا استعاريا يكتنز

كابوس العزلة والغربة والموت البطيء أي يحمل قيمة إيديولوجية مدلولها الأساسي هو جو التشاؤم الذي يشيع في النص. فالقاموس اللغوي مثقل بعبارات مثل: قلق- مقت - قرف - بؤس .... إلخ.

2-الضيعة:

تحمل في النص دلالة قوية على معاناة القرويين وبؤسهم (وظيفة إيحائية). فالسارد التقط بشكل خاص المؤشرات الدالة على ذلك (البغل مثلا وهو يدور ببلادة - شقاوة عمال الضيعة..)

إذن فليس الهدف هو الضيعة في حد ذاتها. ولكن ما يخفيه هذا الفضاء من قيم الاستغلال والحيف والتسلط والتناقض والقذارة والضياع: «الناس في البادية يعيشون حياة قذرة لاقبل لنا بها. لو رأيت ياحميدو عمال الضيعة من النساء والأطفال والشيوخ لبكيت بدموع من دم والثمن! إسألني عن الثمن؟ ثم نوعية العمل، إنه شاق لايقوى عليه حتى الجمل...»(ص72).

هذا النص يعكس مدى الاستغلال الذي يسحق عمال الضيعة (وبينهم الأطفال والشيوخ) وتبين حدة شقاوتهم، كما أن صورة البادية تفوق مأساوية صورة المدينة. الى جانب ذلك تفضح أساليب التغليط وطمس الحقائق المرة التي يمارسها المذيع الذي مافتئ يكرر على امتداد النص:

«بلدنا أجمل بلدان الدنيا» (ص80).

«بلدنا جنة فوق أرض الإله» (ص 19).

فالسارد ابتعد عن المدينة بحثا عن الهدوء والطمأنينة في

البادية. ولكنه وجد فضاء مكملا للأول (امتداد له) أو صورة مطابقة له (فضاء عدواني وغير ودي).

نص «الزمن المقيت» لايوازي - إذن- بين فضاء المدينة وفضاء البادية، أي لايجعل من الفضاء الأول فضاءا جحيميا كافكاويا ملوثا، ومن الفضاء الثاني فضاء حميميا وصافيا. كما هو الشأن في عدد من النصوص الروائية العربية (الزمن الموحش - اللص والكلاب....) لأننا نجد نفس القيم الملوثة في البادية (بل تفوقها قوة وعنفا)، وبذلك أكد انغلاقية الفضاء وعدوانيته، فنقطة الالتقاء بين المدينة والبادية هي العسف والاستغلال..(القيم الملوثة).

وهذه الصورة المأساوية أجبرت السارد على التفكير في الهروب إلى الخارج بحثا عن «الحياة الحقيقية»، وتعلقه المستمر بالهجرة الى هنالك دليل آخر على عمق مأساته وسوداوية نظرته للهنا والآن. كما تؤشر على إصراره على إبراز الثنائيات الضدية التالية:

الداخل = تأخر - حيف - استغلال- قلق....الخ

الخارج = تقدم- حياة حقيقية.

فإذا كان الفضاء الداخلي يتسم بالعدوانية، فإن الفضاء الخارجي سيصبح محطة مجازية لتفريغ كل المكبوتات والأحلام، يقول السارد: «إن ما أبحث عنه غير متوفر الآن على هذه الأرض »(ص16) ويقول: (..) مقدار كاف ليقذفني بعيدا عن هذه الأرض التي أفنيت شبابي في خدمتها دون أن أنال سوى الصفع والركل والسباب الجارح» (ص76).

ويخاطب، طاميزودا قائلا : «إني لأأطمح لاكتساب العمارات والضيعات والمعامل، أريد فقط أن أعيش حياة حقيقية » (ص.ص 76-77). هكذا تحول العالم الخارجي لفردوس مفقود ليس فقط بالنسبة للسارد، ولكن أيضا بالنسبة للشخصيات الأخرى كالنادل، يقول مثلا :« قل بالله عليك. ماذا أفعل أنا حين أرى أبناء حينا ومنهم من هو أصغر مني سنا يعودون بسيارات فارهة ونساء جميلات. ماذا أفعل حين أراهم يبنون الدور والمحلات التجارية...» (ص ص35-36). وبذلك تخلق لدينا أنواع جديدة من الفضاءات مثل الفضاء النفسي ونعني به الزمن النابع من نفسية الشخصية وتداعيات هواجسها وأحلام يقظتها... فالسارد يستلهم الفضاء الملتصق بكل ذلك لإدماجه في بنية الخطاب بشكل جعله يأخذ بعدا فاعلا داخل المتتاليات السردية، ومتحكما في مسار السرد. فهو الذي يبلور وضعية السارد ويعرض مكنونه بشكل صريح، كما يستحضر الاحداث الماضية ويحدد معالم السياق (زمنه- فضاءه...) هكذا تتمحور كل العناصر والمكونات الدلالية حول خطاب السارد (كشخصية محورية تتطور الأحداث وتتعقد بتواز مع وضعها الخاص).

كخلاصة نقول بأن كل الأحداث مرتبطة بهذه الفضاءات ذات الأبعاد الدلالية الجلية. والشيء الجدير بالملاحظة هو أن الفضاء (وخاصة المدينة) لاقيمة له في حد ذاته (لأنه في تفاعل قوي مع الزمن)، وهو ليس مجرد إطار مكاني أو ديكور سطحي، بل شخصية فاعلة داخل الخطاب المسرورد (مكان وظيفي).

إدريس الصغير استعمل الفضاء، ليؤكد على جدلية الداخل

الخارج. فالخارج عدواني وغير حميمي، وبالمقابل فالداخل متوتر وممزق. هذه العلاقة السلبية مع الفضاء أعطت «للأحداث» المسرودة نوعا من التدفق والامتداد، وبالتالي وُظفت كعنصر يفسر أسباب وطبيعة تصرفات الشخصية، مما جعل هذا المكون ذا دلالة مجازية إيجابية فهو- هنا- ذهني خيالي من صنع الكاتب (فضاء موضوعي)، مما قوى الإيهام بواقعية الخطاب. فمن خلال مختلف الفضاءات التي ارتبطت بها الشخصية نكشف عن فقدانها لـ «الهوية الإيديولوجية» وبالتالي ضياع الإنتماء الذي يربطها بالهنا والآن مما جعلها تعوض هذا الفقدان وهذا الضياع بالتشرد وطرح أسئلة لاتجد لها أجوبة.

النص اعتمد على الزمن واستند عليه في خلق كل أصناف الفضاء ومن تم فهذا الأخير يشكل قسما مكملا للزمن، وقد جاء لإضاءة جوانب من الحالة المأساوية والإنفصام النفسي.

لقد أقام ادريس الصغير بناء جديدا يقوم أساسا على محورية السارد (رواية مونولوجية) وكسر خطية الخطاب والزمن والإنتظام الحكائي، وقد ظل مرتبطا - رغم ذلك - بالبناء الكلاسيكي المتجلي في وجود حكاية وشخصيات وفضاء ولغة مباشرة صريحة، لكن خلف كل ذلك تكمن رغبة ملحاحة في تشكيل خطاب روائي جديد يجعل الفضاء «بؤرة ضرورية تدعم الحكي وتنهض به» ويرسخ الجدليات الإجتماعية في نسيجه القصصي. هذاالأخير نسج مكوناته ضمن الزمن الوجودي. زمن القلق والحيرة والضياع واحتوى على كل العناصر الأساسية لتحقيق انسجام النص.

ملحق:

بيان رابطة القصة القصيرة المغربية الجديدة

لعل من أهم الدوافع الى تأسيس هذه الرابطة، الرغبة في تأمل الوضع الحالي والملتبس للقصة المغربية القصيرة. ذلك أن هذا النوع الأدبي قد تجاوز عمره العقود الأربعة أو يزيد، وهو من ناحية أخرى عبر النصوص المنتجة، وكأنه مازال في مرحلة الحبو، وبداية تعلم الأبجدية الأولى للكتابة القصصية ولاشك أن هذا الالتباس طبعا وتقنية وشكلا، هو الذي يبرر هذا التعايش الغريب بين نصوص الأربعينيات (أحمد بناني عبد الرحمان الفاسي...) وقصص متهالكة، إذا صح أن نسميها قصصا في التسعينيات أو نهاية القرن العشرين...

ولما كان الجيل الحالي من كتاب القصة قد تربى على وهج الحلم القومي وامتداداته في الذاكرة والوجدان من جهة، وعلى مفاهيم أدبية نادت بالتغيير ونصرة القيم من جهة ثانية فإن التجربة القصصية على اختلاف مرجعياتها - أترعت أيضا بالإنكسارات المتواترة والهزائم المتواصلة من الماء إلى الماء.

إن هذا المرجع الأخير، مرجع الإنكسارات المتواصلة إلى الآن، يعد محفرا تارخيا نوعيا- نسبة إلى النوع الأدبي - كان وراء أسئلة عديدة ارتبطت بالحداثة- بإيجابياتها وسلبياتها - وبالأمة وطموحاتها، وأخيرا بالنص القصصي وأسئلته.

هكذا، أصبح النص القصصي بناء متكاملا، نحت وجوده بالأظافر، قبل النظرية، وأسس نسغه من صلب الترائب وبقايا الأطلال وأشرطة الأحلام والهلوسات.

من هنا، فالنص القصصي مدعو إلى التفكير في ذاته متقريا ملامحه التي غابت في متاهات خطابات عديدة، أجهزت على صوته الخاص، قياسا على إجهاز مجتمعنا المغربي - والعربي - على كل الأصوات إلى الحد الذي افتقد فيه كل كائن صوته الخاص.

واسترجاع هذا الصوت لن يتم إلا بـ:

1- فك الارتباط بين المؤسسة الحزبية - ولانقول السياسية- والنص القصصي خاصة والإبداعي عامة ذلك أن الإبداع ممارسة لإبداع السياسة، أو السياسة الابداعية؛ ولكنه -بالقطع- ليس ممارسة حزبية تأتمر بأوامر التكتيك والاستراتيجية. وفي حالة وجود نص إبداعي جيد ينتمي صاحبه إلى موقع حزبي، فإن ذلك نتيجة لوعي المبدع لهذا الجدل بين السياسة والإبداع.

2- الدعوة إلى أن تتأمل القصة ذاتها بعيدا عن لعلعة أصوات - إعلامية وإعلانية - تكتب الصراخ عوض أن تصرخ بالكتابة.

3- إعادة النظر في التراكم القصصي المتداول الآن من خلال الأسئلة التالية: مادلالته في الثقافة المغربية، دلالته بالقياس إلى الجنس الأدبي ذاته؟ العلاقة بين الأصوات الحالية المنتمي أغلبها إلى الزمن دون الانتماء الإبداعي (مثال السبعينيات التي لم يحمل الكثير من كتابها - وبعضهم مازال» يمارس الكتابة إلى الآن» من

رائحة السبعينيات إلا الاسم).

4- العمل على تأسيس منبر أدبي إبداعي يختص بالقصة الجديدة إبداعا ونقدا، منبر يقرأ النص بواسطة النص، ويستنبت عناصره من أرض طبيعية دون حقن أو تسميد صناعي.

5- إنها دعوة مفتوحة لكل المهووسين بالنص، ولا شيء غير النص.

عن المكتب

عبد الرحيم مودن

ادريس الصغير

حسن لشكر

الفهرس

الخطأ	الصواب
ميكانزماتت	ميكانزمات، ص15 س الأخير
سيير	سببر ، ص20 س 9
يمكن القول أن	يمكن القول إن، ص22 س 9
ارديس	ادريس، ص24 س 19
سردي	سردية، ص26 س7
الغنطاستيكي	الفنطاستيكي، ص29س8
والطيعي	والطبيعي، ص30 س14
للتدليل علي	للتدليل على، ص30س17
لا تحممكه	لا تحكمه، ص34 س9
المتفاربة	المتقاربة، ص35س8
الكتاب	الكتابة، ص38س8
واقعا	واقعها، ص39س16
وفنيا	فنيا ، ص39س5
مقامة	مقامه، ص 40 س13
أبرز المبدعون	أبرز المبدعين، ص 44 س6
الخزامة	الخزانة، ص 44س 10
لا تضاهي	لا تضاهى، ص 46س 10
استمار	استثمار، ص 46 س 13
عاليها	عليها، ص48 س ما قبل الأخير
إذا تغدو	إذا تغدوا، ص 52س 5
في نفمي	في نفسي، ص 53 س 9
عؤلاء	هؤلاء، ص 53 س ما قبل الأخير
للمخيل	للمتخيل، ص57 س الأخير
لشخصيبة	لشخصية ص64 س3
وثيرة	وتيرة، ص 64 س 10
للتصاعدية	التصاعدية، ص 64 س 15
يتخذه	يتخذ، ص 64 س 17
ينفتح	يفتح ص71 س 3



■ المؤلف

الدكتور حسن لشكر

- دكتوراه من جامعة السربون (باريس) سنة 1987.
- دكتوراه الدولة من جامعة محمد الخامس بالرباط 2004.
- أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب - القنيطرة.
- عضو اتحاد كتاب المغرب

■ صدر للمؤلف

- ديوان «نزيف المدى» 1998.
- دراسات ومقالات مختلفة داخل المغرب وخارجه.